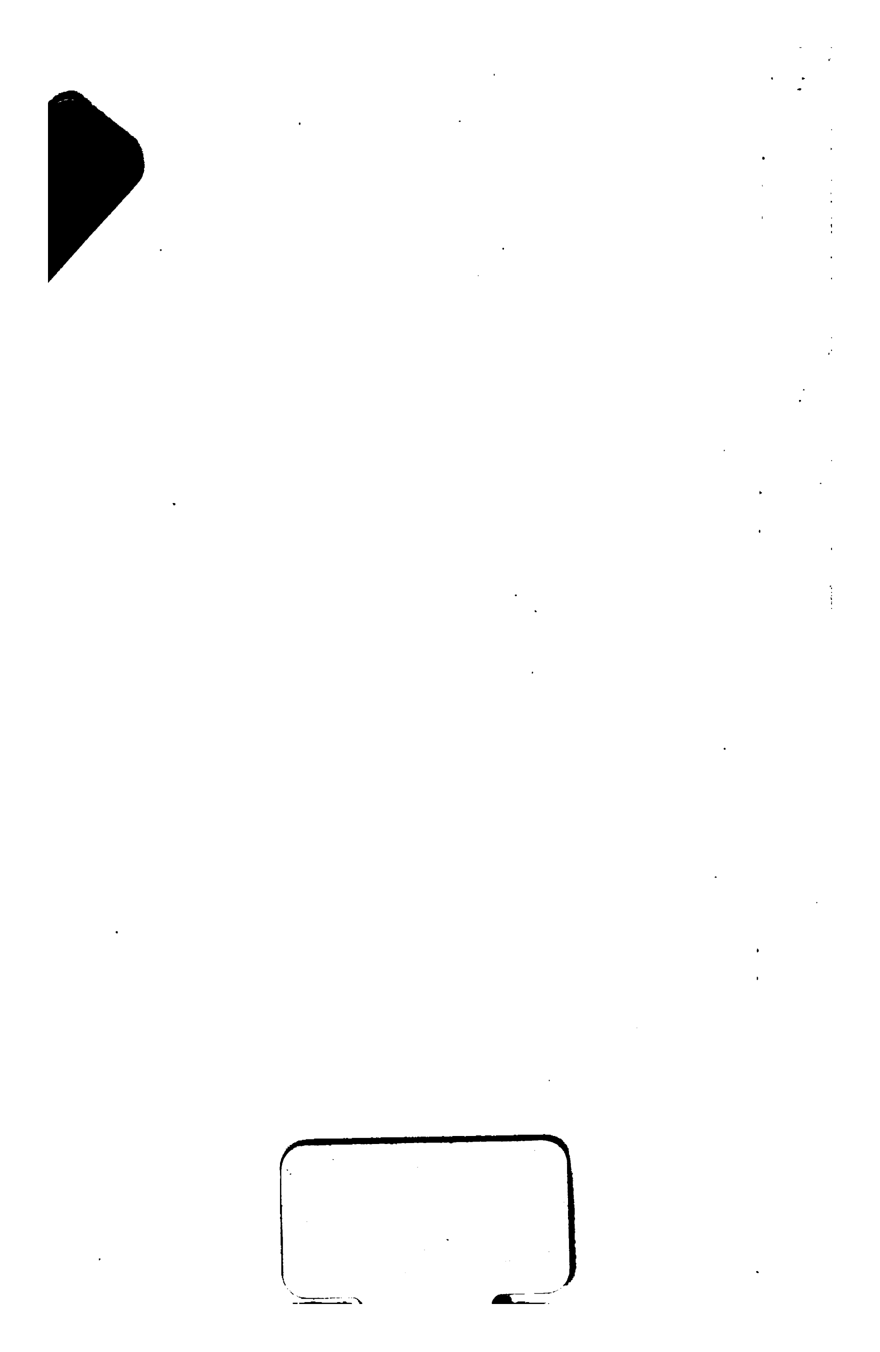
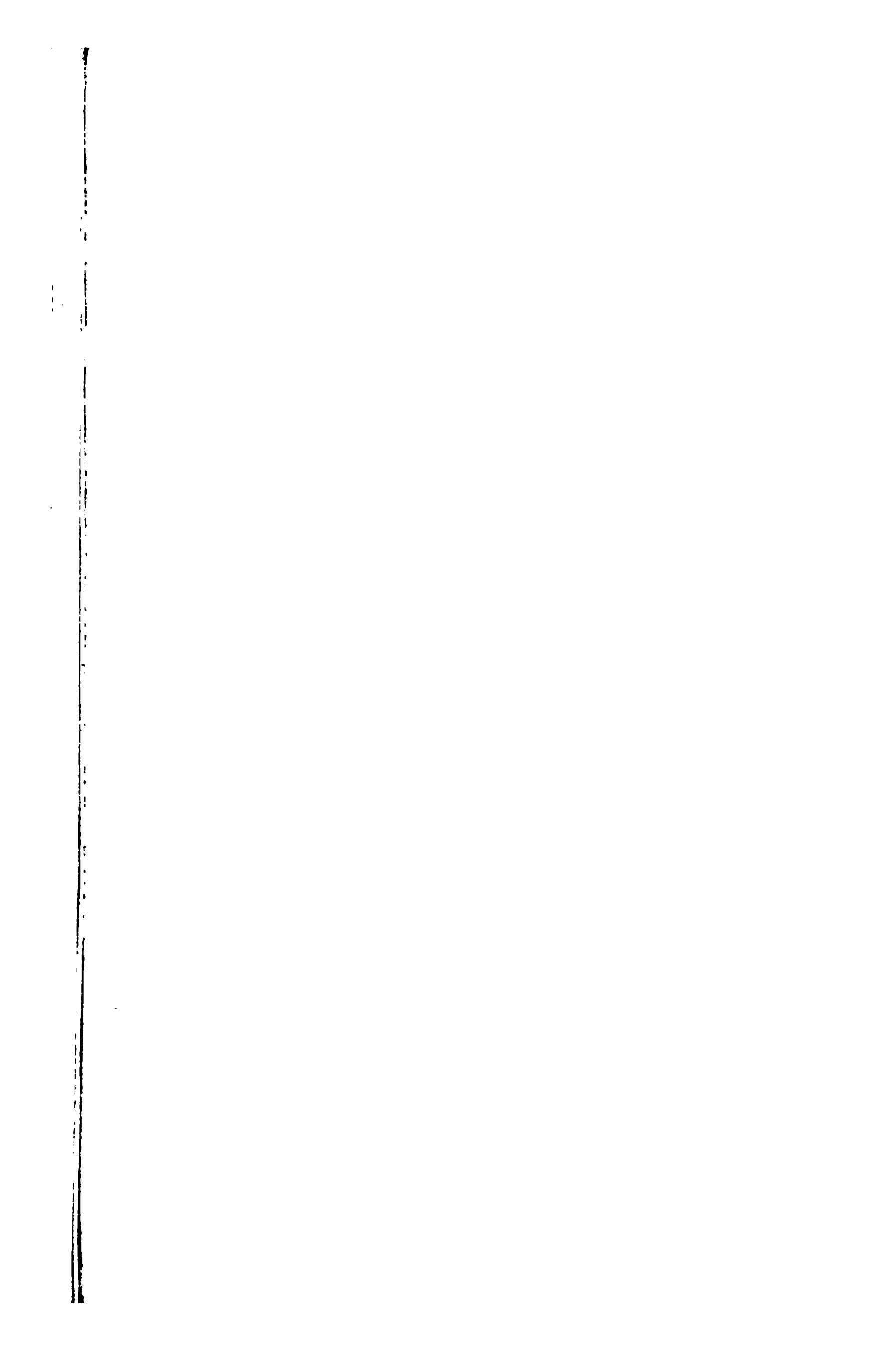
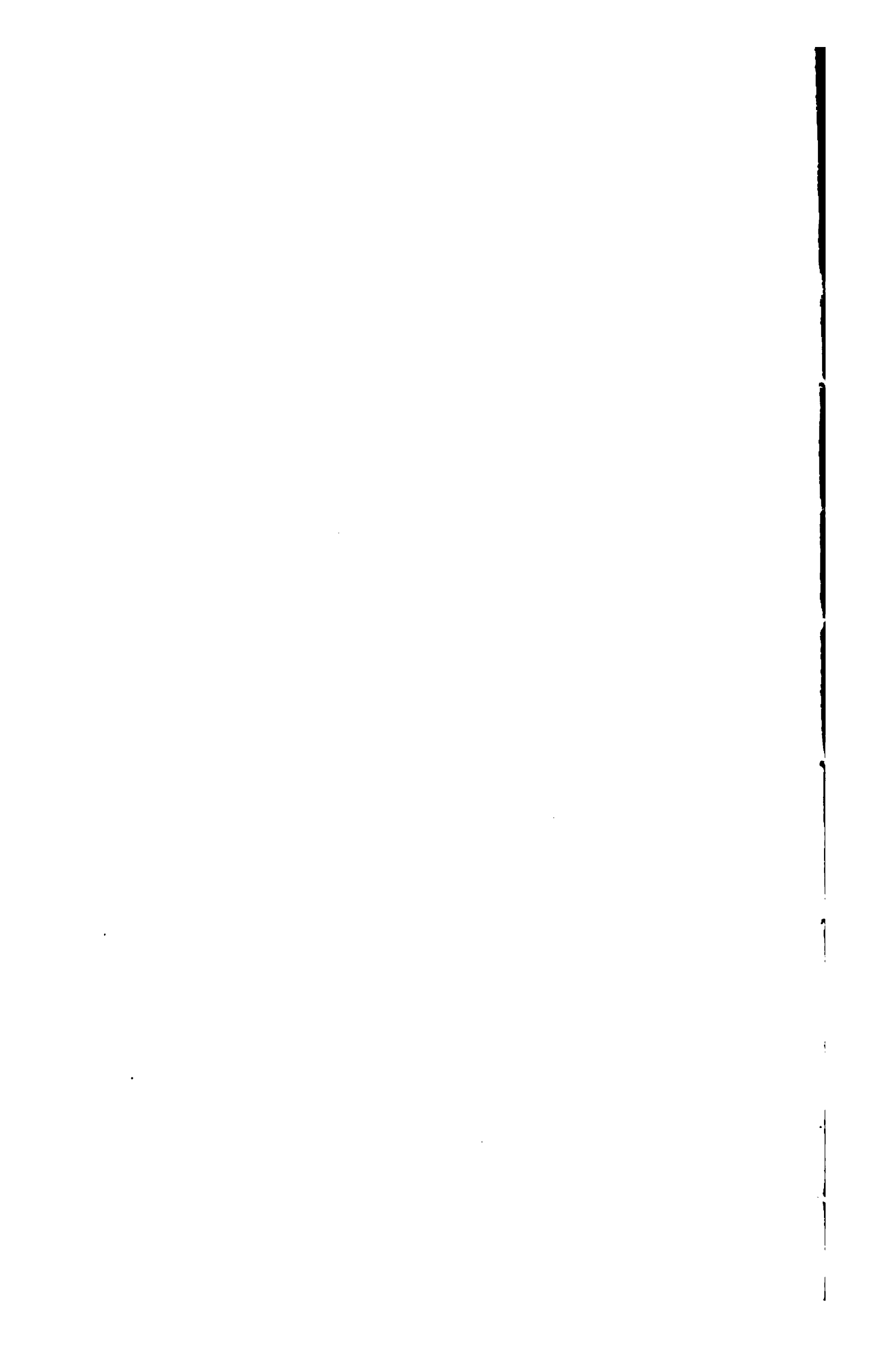
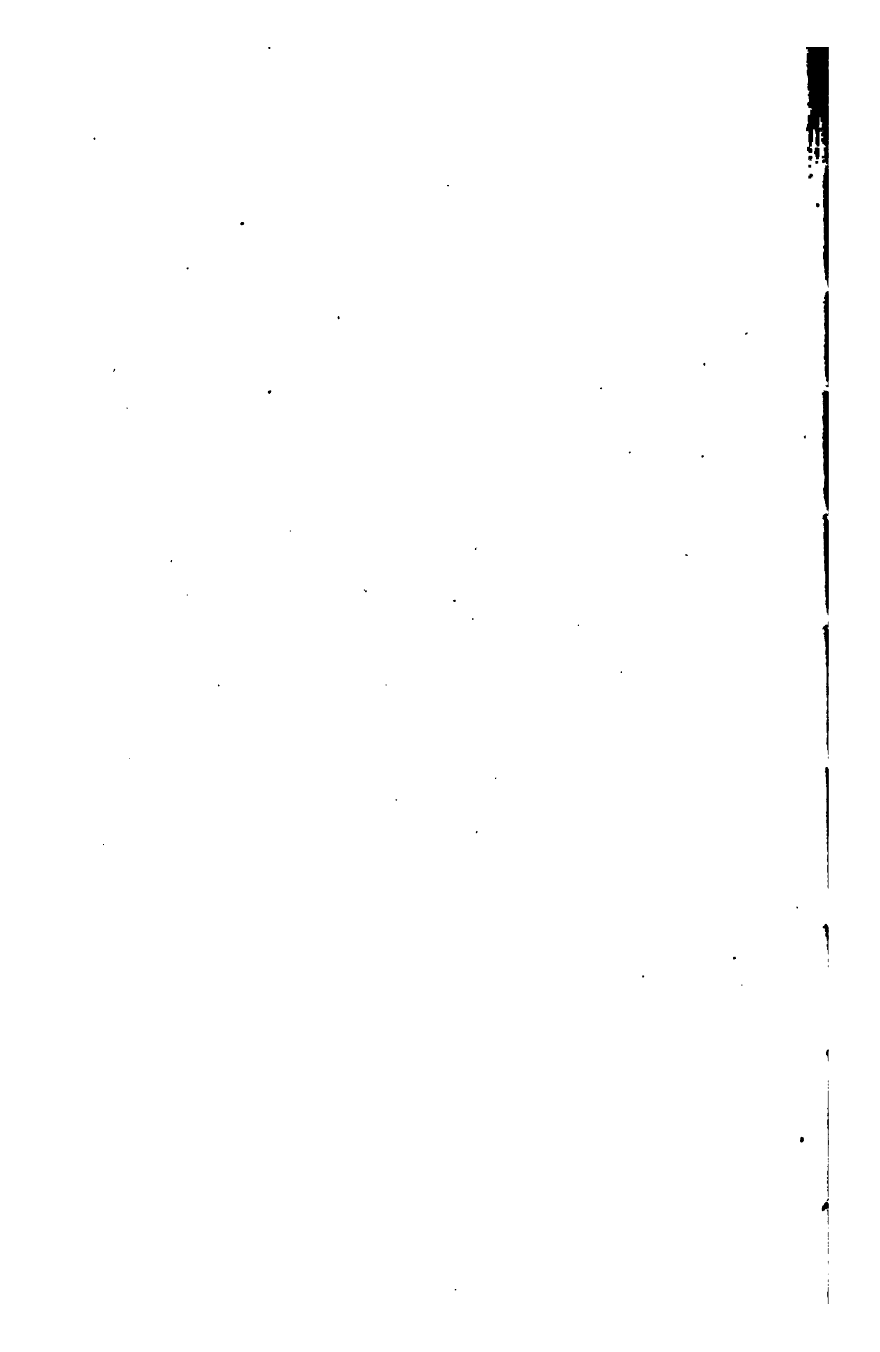










Zur

Geschichte des Dramas.

Von

Joseph Freiherrn von Eichendorff.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1854.

Zur

Geschichte des Dramas.

Zur
Geschichte des Dramas.

Von

Joseph Freiherrn von Eichendorff.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1854.

Inhalt.

Seite

Im Alterthum.

Alle Poesie wurzelt ursprünglich in dem religiösen Gefühle der Völker; der frühesten, dem Epos, liegt überall die Sage, der Sage aber die Mythe, d. i. der Götterglaube zu Grunde. Man könnte das Epos in gewissem Sinne das paradiesische Zeitalter der Poesie nennen. Da ist noch Alles objectiv, das noch ungetrübte Naturgemüth, das, ohne subjective Eigenmacht alle äußern Erscheinungen in dem durchleuchtenden Mythus gläubig abspiegelt. So sind bei Homer die Helden Halbgötter und die Götter menschlich; die nordische Edda ist eigentlich eine epische Religionslehre; ja selbst das Nibelungenlied erinnert in dem Untergange seines Lieblingshelden noch an die Anschauungen der verklungenen nordischen Naturreligion. Erst wenn dieses Naturgefühl sich selbst bewußt und die wachsende Bildung complicirter wird, entstehen die Gegensätze von Innerlichem und Aeußerem, und somit auch das Bedürfniß, diese Conflicte künstlerisch dargestellt zu sehen, was eben die Aufgabe des Drama ist. Sowie dort der Mensch als ein Ereigniß der Naturgewalten und das beschauliche Element vorherrschend erscheint, so tritt nun im Drama

der Mensch selbstthätig, ja im Kampfe mit den Naturgöttern, mit einem Worte: die Handlung in den Vordergrund.

Das Drama ist hiernach wesentlich tragischer Herkunft, und in der That sehen wir auch, wo es sich künstlerisch zu entwickeln beginnt, zuerst die Tragödie auftauchen, und zwar im genauen Zusammenhange mit der gleichzeitigen religiösen Volksanschauung. Die mannichfaltigen Religionsansichten der verschiedenen Völker können wir aber unmöglich als ein zufällig zusammengewürfeltes Chaos untereinander beziehungsloser, willkürlicher Meinungen betrachten. Die Weltgeschichte der Religionen weist vielmehr unverkennbar auf ein untergegangenes Gottesreich zurück, von dem die in alle Welt zerstreuten Geschlechter mehr oder minder lebhaft noch träumen; und zwischen den] Trümmern dieses Reichs, deren Hieroglyphenschrift sie nicht mehr zu deuten wissen, geht ununterbrochen eine historische Strömung von Erinnerungen; Wehmuth und Ahnung sehnsüchtig nach endlicher Wiederversöhnung durch das Christenthum. Schon das älteste Schauspiel, das wir kennen, das indische, wurde für ein Geschenk des Gottes Brahma gehalten und handelt in seiner Hauptgattung von der achten Erscheinung des Wischnu auf Erden, nämlich von den Thaten des jugendlichen Gottes Krischna.

Wir wollen indeß versuchen, was wir hier meinen, insbesondere an dem griechischen Drama, als dem bedeutendsten und uns zugänglichsten des Alterthums, klar zu machen.

Es ist bekannt, daß das griechische Schauspiel aus dem religiösen Cultus, als wesentlicher Schmuck desselben hervorgegangen, und namentlich der Chor durch die Festlich-

keiten des Bacchus veranlaßt worden ist und daher auch fortwährend etwas gemessen Feierliches beibehalten hat. Dem religiösen Ursprunge entsprechen denn auch zwei charakteristische Eigenthümlichkeiten dieses Schauspiels, die beständige Richtung nämlich von der gemeinen Wirklichkeit nach dem Idealen, und der fast ausschließlich mythologische Stoff. Die idealische Bestrebung zeigt sich oft in merkwürdiger Weise schon in der ganzen äußerlichen Form und theatralischen Vorrichtung. Die ungeheuern Dimensionen des Theaters unter freiem Himmel rückten das Spiel in wunderbare Ferne, der Vorplatz der Scene mit dem Opferaltar der Schutzgötter beseitigte alle profane Stimmung, die Maske veredelte die wirklichen Gesichter und verstärkte zugleich die Stimme, der Kothurn erhöhte die Gestalten über das gewöhnliche Maß; es war eine größere, gleichsam überirdische Welt. Noch entschiedener aber bekundet sich die Idealität in der innern Anlage des Schauspiels selbst. Es ist in der alten Tragödie überall nicht die Darstellung einzelner wirklicher Charaktere oder Leidenschaften nach gemeiner Erfahrung, sondern das mächtige, plastische Herausarbeiten des menschlichen Urtypus aus den alten Felsenklammern der Naturgewalt. Die handelnden Personen, gleichviel ob Verbrecher oder Wohlthäter, sind sämmtlich durch eine übermenschliche Hoheit geadelt, die mit der Wirklichkeit nichts als die tiefere menschliche Wahrheit gemein hat. Es ist mit Einem Worte das selbstbewußte Erwachen der innern Freiheit, welche sich ihren Göttern, die ja auch nur Naturmächte sind, gleichstellt und, über diese hinweg in eine andere übernatürliche Region hinausgreifend, dort an der ewigen Grenze alles Menschlichen, mit einer höhern unergründlichen Macht in tragischen Con-

flict geräth. Man sieht, es ist die dunkle Ahnung einer höhern Weltordnung, die über Göttern und Menschen waltet, und die sie, da sie die leitende Vorsehung nicht begriffen, in dämonischer Auffassung das Schicksal nannten. Ja, die Opferfreudigkeit, womit diese Helden, um ihre innere Göttlichkeit zu wahren, dafür alle Leiden erdulden und das irdische Dasein gering achten, gemahnt geradezu schon an das christliche Heldenthum der Entsagung.

Wir sagten ferner, daß der Stoff des griechischen Schauspiels wesentlich mythologisch sei. Diese Mythologie ist aber durchaus symbolisch. So sind die Götter, wie bereits erwähnt, die geheimnißvollen Naturmächte, wie sie in dem erwachenden Bewußtsein der Menschen sich abspiegeln, die Titanen, die hier eine so bedeutende Rolle spielen, sind die dämonischen Urkräfte des menschlichen Gemüths, die Furien die unabweisbare furchtbare Gewalt des Gewissens. Bei Aeschylus, der die Tragödie geschaffen, ringt noch das alte dramatische Chaos mit dem neuen Licht, aber mit solchem Ernst und Tiefsinn, daß man den Dichter beschuldigte, die Mysterien der eleusinischen Geheimnisse verrathen zu haben. Der Riesenkampf und endliche Untergang der alten Götter und jener Titanen vor der zermalmenden Uebermacht des unerbittlichen Schicksals ist das Grundthema, sein „Gefesselter Prometheus", der mit seiner unendlichen Anlage an das endliche Dasein festgeschmiedete Titane, der eigentliche Repräsentant dieser Tragödie. Daher Alles hier noch zwiespaltig, furchtbar, wildschön und gigantisch, und über den Trümmern der alten zerschlagenen Welt bleibt nichts, als der Heldenschmerz und die einsame Größe einer ungebeugten Willenskraft. Und doch bricht auch bei Aeschylus schon die Dämmerung einer

höhern Versöhnung leise hindurch, in seiner großartigen Trilogie der Orestie: wie Orest, durch die Ermordung seiner Mutter den Eumeniden verfallen, allein in der heiligen Freistätte von Delphi, in der Zuflucht zur Religion, Ruhe vor seiner Gewissensqual findet, und der ganze Handel, der entsetzliche und dem Menschensinn unlösbare Zwiespalt zwischen den heiligsten Gefühlen und Pflichten, endlich nur in einer übermenschlichen Region von den Göttern selbst geschlichtet werden kann.

Ueberhaupt aber geht durch alle innere Geschichte der Griechen ein gewisses sittliches Maß: der, freilich noch sinnlich getrübte Zug nach harmonischer Geistesbildung und Lebensordung, auf der das Geheimniß der Schönheit beruht, und welche in ihrem höchsten Sinne auch die eigentliche Aufgabe des Christenthums ist. Daher auch bei den hervorragendsten Griechen oft eine überraschende Ahnung des Göttlichen und am Hervorleuchtendsten gerade bei Sophokles. Wie bei Aeschylus die Größe, so tritt bei Sophokles die menschliche Schönheit in den Vordergrund, es ist überall noch ein Heroengeschlecht, aber diese Heroen sind keine unbändigen Titanen mehr. Wenn Aeschylus seine Titanen trostlos zerschmettert, so liebt es Sophokles, den Tod seiner Helden wie einen Triumph mit den Glorien unsichtbarer Zukunft zu feiern; die Idee des Schicksals hellt sich oft bis zu Andeutungen einer leitenden Vorsehung auf; seine Mythologie ist eben durch dieses ahnende Vorgefühl durchaus mild und wunderbar verklärt; und sein Chor, als der über der Handlung schwebende Gedanke, streift manchmal schon ganz nahe an die Lösung des großen Räthsels alles menschlichen Daseins.

Aber das waren eben nur gleichsam prophetische Ah-

nungen einzelner bevorzugter Geister, für welche die allgemeine Weltansicht noch keineswegs vorbereitet war. Der alte siderische Naturglaube vielmehr, je ferner die darin waltenden Erinnerungen des Göttlichen verklangen, senkte sich immer sinnlicher ins Materielle hinab, und zog natürlicherweise auch die Tragödie in seinem Sturze mit fort. Schon Sophokles' unmittelbarer Nachfolger, Euripides, räumt wacker rationalistisch auf. Er schämt sich, als gebildeter Mann, schon auffallend des einfältigen Volksglaubens, suchte ihn daher überall vornehm, sophistisch und freigeisterisch ins Allegorische und Philosophische umzudeuten und, bei aller Frivolität der Gesinnung, durch wohlfeile Moral, durch poetische Gerechtigkeit, Sittensprüche, sentimentale Rührung, glänzende Effecte &c. zu modernisiren und zu verbessern; fast ebenso wie wir es ja bei ähnlichen Zuständen heutzutage gleichfalls erlebt haben. Das wunderbare, geheimnißvolle Schicksal muß sich bei ihm zu der Rolle des bloßen Zufalls bequemen, der heldenmüthige Kampf, da ihm somit der würdige Gegner fehlt, verpufft in einer prächtigen Rhetorik der Leidenschaft, der tragische Conflict der sittlichen Freiheit wird zur Intrigue, und seine Götter und Helden, wie er, um seine Aufklärung zu zeigen, häufig recht absichtlich merken läßt, sind im Grunde nichts weiter als athenienſische Bürger seiner Zeit.

So führt dieser ebenso leichtsinnige als talentvolle Dichter bereits von der alten idealen Tragödie zu dem neuen Charakter-Schauspiel der Wirklichkeit über. Aber nicht ohne heftigen Widerstand. Denn auch das griechische Lustspiel, die Komödie, hatte ihren Ursprung in dem religiösen Naturdienste der Alten, in den bacchantischen Sa-

turnalien, deren ausgelassene Ungebundenheit wir nicht vergessen dürfen, um die alte Komödie und das unser Sittlichkeitsgefühl oft gröblich Verletzende derselben begreiflich zu finden. Es war der Carneval der Poesie, die Trunkenheit des Witzes, der in schrankenloser Maskenfreiheit keck das Gewöhnlichste an das Unerhörteste knüpft; eine durchaus märchenhafte Weltansicht, in ihrer Art nicht minder ideal als die Tragödie. Denn es ist im Grunde ganz gleich, ob der Dichter das Ideale unmittelbar durch erhabene Gestaltungen zur Anschauung bringt, oder ob er umgekehrt die Höhen des Lebens, diese gleichsam ignorirend, durch ihre materiellen Gegensätze und Schatten erst in das rechte scharfe Licht zu stellen sucht. Und dies letztere eben thut Aristophanes, der Hauptrepräsentant der alten Komödie, in vollem Maße. Schon in der künstlerischen Vollendung des Verses und der ganzen Behandlung, die sich in den ernsten Stellen den besten Tragikern ebenbürtig zeigt, fühlt jeder Unbefangene leicht heraus, daß hier von bloßem willkürlichen Spaße, von ordinärer Parodie, oder gar von Lust am Gemeinen nicht die Rede sein kann. Es geht vielmehr mitten durch diesen sprühenden Funkenregen von Phantasie, Witz und sinnreichen Erfindungen eine höhere Sittlichkeit, die ethische Entrüstung und poetische Reaction gegen alles Gemeine, wo und wie es damals irgend auftauchte, gegen den Materialismus der Wirklichkeit, gegen die spitzfindigen Sophisten, und die Alles überflutende Anarchie einer dünkelhaften Demokratie; lauter Kämpfe, die nicht nur einen begeisterten, den Beifall der Menge gern aufopfernden Patriotismus, sondern ohne Zweifel auch nicht geringen persönlichen Muth erheischten. Es ist die glänzendste Schlacht, die jemals die Poesie gegen

das Philisterthum des Lebens gewonnen, und man begreift hiernach leicht, weshalb dieser außerordentliche Dichter gerade gegen den weichlich realistischen Euripides überall so unerbittlich und mit wahrhaft ergötzlicher Unermüdlichkeit die Waffen gekehrt.

Als aber bald nachher die politische Freiheit zu Grunde ging, und mit ihr das nationale Leben, auf dem das Drama wesentlich beruht, so mußte auch dieses der allgemeinen Abspannung folgen. Da es nicht mehr ungestraft von Dem, was das Volk bewegte, zum Volke sprechen durfte, zog es sich allmälig von der Weltbühne in das Privatleben zurück, um dort fortan für den häuslichen Bedarf seine Ideen in deren correspondirende Begriffe herabzustimmen. Das Schicksal, wie wir bereits bei Euripides bemerkt, wurde zum Zufall vernüchtert, für die Schauer und Ahnungen des Unendlichen trat die Erfahrung, für die sittliche Freiheit der Verstand, für die tragische Erhebung die moralische Belehrung, für die tiefere Wahrheit die prosaische Wahrscheinlichkeit, für die großen politischen Tugenden der lebenskluge Egoismus ein. Der Egoist aber mit seinen kleinen Nöthen, Intriguen und schlauen Beobachtungen ist der eigentliche Held des neuern Lustspiels, oder der zahmgewordenen alten Komödie, wie dasselbe treffend genannt worden. Je nach der verschiedenen Mischung jener Elemente theilt sich diese Gattung in Charakter- und Intriguenstücke, in Posse oder feines Lustspiel. Ihr gemeinsamer Charakter ist die Darstellung des wirklichen Lebens, ihr poetischer Antheil das Durchleuchten des Gefühls und innern Lebens durch diese äußere Oberfläche; dem geschickten Portraitmaler gleich, der uns durch das Auge seines Bildes in die Seele blicken läßt. — So

vereinzelt sich also das griechische Drama, je weiter es sich von der ursprünglichen Quelle seiner Wunderheimat entfernt, allmälig im flachen Lande in mannichfach gewundene Bächlein, und die Strömung war nicht mehr mächtig genug, sie durch die Jahrhunderte bis zu uns zu tragen. Die Literaturgeschichte nennt für dieses Lustspiel mehre Dichternamen, wie Diphilus, Philemon, Apollodor, unter denen Menander der ausgezeichnetste und berühmteste war. Aber von ihren Dichtungen blieben uns nur einzelne, zufällig und gelegentlich erhaltene Bruchstücke und die, wie es scheint, wenig getreuen Uebersetzungen von Plautus und Terenz.

Ganz anders verhält sich das Drama bei den Römern. „Die Römer", sagt A. W. Schlegel, „waren selbst die Tragiker der Weltgeschichte, die eiserne Nothwendigkeit der Völker". Dieser ihr welthistorischer Beruf mußte natürlich auch auf ihre Gesinnung und ganze innere Textur von wesentlichem Einflusse sein. Er erzeugte jene großartige Idee des alten Roms: des Ruhms, der Vaterlandsliebe, der Sitten- und Gesetzesstrenge, welche Idee ihrerseits wiederum in ihrer Lieblingsphilosophie, der stoischen, sich abspiegelt; und ihre männlich-ernste religio war eben die heroische Unterwerfung aller menschlichen Gefühle, Künste und Leidenschaften unter diese, das ganze Leben heiligende Idee, also an sich schon tragisch. Man sollte daher voraussetzen, daß die tragische Literatur der Römer besonders reich sein müsse. Dies ist aber bekanntlich keineswegs der Fall; ein scheinbarer Widerspruch, der sich bei näherer Be-

trachtung leicht lösen läßt. Die Römer erscheinen nämlich, seit wir von ihnen wissen, als ein Kriegervolk im Feldlager. Bei dem stürmischen Ungestüm, womit ihre Geschichte sich aufrollt, in dem fortwährenden Gemenge mit den verschiedensten Nachbarstämmen, mit denen ihre Eroberungen sie in Berührung brachten, war ihre ursprüngliche vaterländische Heroensage, der eigentliche Grundton des nationalen Dramas, allmälig verklungen oder durch die fremden Einflüsse verwandelt. Allerdings bot ihre eigene bewundernswerthe Geschichte, zumal zur Zeit der Republik, mehr wahrhaft tragische Momente als die irgend eines andern alten Volks. Allein der tumultuarische Schauplatz der Gegenwart ist nirgends die rechte Bühne des Dramas. Das wußten die feinsinnigen Griechen sehr wohl, indem sie einmal selbst ihren Sophokles verurtheilten, weil er eine nationale Niederlage, die noch im schmerzlichen Andenken Aller war, zum Gegenstande einer Tragödie gemacht hatte. Die Gegenwart, um poetisch erfaßt zu werden, muß überall erst in malerisch übersichtliche Gruppen aufgehen, die Staubwirbel der Leidenschaften und Parteiungen müssen sich theilen, um in der furchtbaren Wirrung die stillwaltenden Götter zu erkennen; mit Einem Wort, die Geschichte muß erst, gleichsam als Sage, sich in das religiöse Volksgefühl versenkt haben. Als aber bei den Römern überhaupt zuerst das Bedürfniß künstlerischer Darstellung erwachte, war ihr alter ernster frommer Glaube bereits verloschen und eine wesentlich politische Staatsreligion geworden, die niemals tief greift. Und als sie nachher, zu Augustus' Zeiten und später, einen Anlauf zu selbständiger Dichtung nahmen, waren, bei der ganz veränderten Weltlage und Gesinnung, die ungeheuern Kämpfe

zwischen deu Patriciern und Plebejern und ihre republikanischen Heldengestalten nicht mehr hoffähig.

Daher die seltsame Erscheinung, daß dieses stolze weltbeherrschende Volk sich sein Drama bei den unterjochten Griechen erbetteln mußte. Seit Ennius, also von ihren ersten dramatischen Versuchen an, sind sowol ihre verschollenen Tragiker Pacuvius und Attius, als ihre Komiker Plautus und Terenz bloße Uebersetzer, und die wirklich einheimischen Atellanen (Possenspiele in oscischer Mundart) nur noch der piquante Sardellensalat zu dem literarisch-aristokratischen Gastmal der Vornehmen. Jene Uebersetzungen aber beruhten im Lustspiele auf specifisch-athenischen, den Römern mithin mehr oder minder fremden Sitten, und in den Tragödien auf einer Mythologie, die von der römischen wenigstens im Einzelnen und Localen bedeutend abwich, oder auf heroischen Familiensagen, wie von Oedipus, Iphigenia, den Atriden rc., welche mit ihrem religiösen Volksglauben keinen lebendigen Zusammenhang hatten. Weder diese Tragödie noch jenes Lustspiel konnte demnach in Rom jemals national werden. Sie blieben literarische Kunststücke, die unter solchen Verhältnissen ganz folgerecht theils in Effectmacherei und scheußliche Ungeheuerlichkeiten ausarteten, theils in der hohlen Phraseologie und dem rhetorischen Zopfstil des sogenannten Seneca erstarrten. Das wahrhaft nationale Schauspiel dieses durchaus praktischen und etwas grobnervigen Volks waren vielmehr die pantomimischen Darstellungen und Tänze, und jene entsetzlichen Kämpfe in der blutigen Arena, gleichsam der Wiederhall der rücksichtslosen Gewalt, womit dieses Volk die andern Völker niedertrat.

Ihr einziger wahrhafter Tragiker, freilich auf einem andern Gebiete, war Tacitus, indem er mit echtrömischer Kühnheit den tragischen Untergang dieses großen Volkes selbst zum Gegenstande seiner ergreifenden Darstellung machte.

Das christliche Drama.

Als das Unterscheidende zwischen Epos und Drama bezeichneten wir oben die wesentlich subjective Grundlage des letztern, indem es der Begebenheit die Handlung, der Handlung das innerliche Motiv entgegenstellt. Dies kann aber natürlich überall nur nach der Richtung der jedesmaligen Lebensstimmungen geschehen. Das Drama ist folglich mehr als jedes andere poetische Erzeugniß ein Spiegel der Gegenwart, und mußte daher auch nach dem endlichen Siege des Christenthums nothwendig der neuen christlichen Weltansicht anheimfallen. Und so sehen wir denn in der That — zugleich zum Beweise, wie tief das alte Drama, trotz seiner spätern Entartung, noch immer mit dem alten Glauben zusammenhing — daß dasselbe in den Ländern, wo es sich von den Römern her noch erhalten, wie in Konstantinopel, in Frankreich und Spanien, vom Christenthum sofort als ein fremdartiges Element erkannt und ausgeschieden wurde, und zwar nicht etwa um seiner eingerissenen Unsittlichkeit willen aus blos moralischen Rücksichten, sondern vorzugsweise aus religiösen, wegen seiner mythologischen Grundlage. Tertullian und der hei=

lige Augustin eiferten dagegen und ein spanischer Bischof in Barcelona wurde abgesetzt, weil er in seinem Sprengel Schauspiele mit Anspielungen auf heidnische Götterlehre gestattete.

Man hat hiervon gern und häufig Veranlassung genommen, dem Christenthum den Vorwurf zu machen, daß es das Drama durch barbarischen Zelotismus vernichtet habe. Aber da war, wie wir bereits früher gesehen, eigentlich nichts mehr zu zerstören, das antike Schauspiel hatte sich schon selbst gerichtet. Auch war jener Eifer keineswegs unbegründet in einer Zeit, wo der mythologische Stoff und alles Das, was wir freilich jetzt längst nur als ein geistreiches Spiel der Phantasie zu betrachten gewöhnt sind, noch heimlich im Volksglauben fortwurzelte. Wenn aber allerdings hier für den Augenblick eine Stockung eintrat, so lag der Grund davon theils in der Natur der Dinge überhaupt, die nirgend einen plötzlichen geistigen Umschwung gestattet, theils in den besondern historischen Verhältnissen. Denn die damaligen gebildeten Völker, in Rom und Byzanz, waren längst sittlich zu tief entwürdigt, alt geworden und abgenutzt, um neue lebenskräftige Keime zu treiben, die neubekehrten nordischen Völker dagegen, die erfrischend dazwischentraten, noch zu ungebildet für das Drama, das ja überall die letzte Blüte der Civilisation darstellt. Die Welt, möchte man sagen, hatte damals noch Größeres und Wichtigeres zu thun, als Komödien zu schreiben. Am wenigsten aber trifft jener Vorwurf das Wesen des Christenthums selbst. Denn wenn wir die tragische Stimmung überhaupt als das Gefühl der Nichtigkeit und Begrenzung alles Endlichen durch die in der menschlichen

Natur begründete Foderung des Unendlichen erkennen müssen, so ist ohne Zweifel grade das Christenthum die tragischste Religion, und konnte mithin nimmermehr der Idee der Tragödie, als der vollendetsten dramatischen Form, feindlich entgegentreten. So mächtig vielmehr war dieses höhere dramatische Element im Christenthum, daß dasselbe, nachdem es die alte Bühne überwunden, sofort den Bildungsproceß von seinem religiösen Ursprunge ab wieder aufnehmend, das neue Schauspiel aus der Kirche selbst herausbildete; und zwar am selbstständigsten in Deutschland, wo die Erinnerungen an das Antike am wenigsten verbreitet, die heimatlichen heidnischen Traditionen aber noch nicht künstlerisch genug ausgeprägt waren, um wesentlich hemmend und störend einzuwirken.

Es ist von Andern bereits hinreichend nachgewiesen, wie dramatisch bald im Anfange der christliche Gottesdienst sich gestaltete. Die ganze christliche Weltansicht von Erschaffung der Welt bis zu Christus war durch correspondirende Wechselgesänge und mimisch-plastische Darstellungen schon in der zwölfstündigen Urliturgie angedeutet, deren tiefe Symbolik, in ihre Hauptzüge zusammengedrängt, uns noch bis heute in dem heiligen Meßopfer bewahrt ist. Fast ebenso alt war die Sitte, während der Passionszeit die Leidensgeschichte Christi in der Kirche aus den Evangelien vorzulesen, wobei die Reden Christi von dem Priester, dagegen die Reden der Apostel, des Herodes, des Pilatus, der Hohenpriester und des jüdischen Volkes von verschiedenen Personen vorgetragen wurden. Es ist aber leicht begreiflich, daß man hierbei in den Text der Evangelien, theils zur Erläuterung, theils zur Verstärkung des Eindrucks, sehr bald Versification, kirchliche Tradi-

tionen; ja sogar Recitative und einzelne Gesangstücke mit hineinwob, während schon im 12. Jahrhundert ein Costüm der Vortragenden und höchst wahrscheinlich auch eine Art von Action hinzukam.

Allein Gottesdienst und Drama, Glauben und Dichten, obgleich in ihrer Wurzel eins, sind dennoch grundverschieden. Der eine nimmt gleichmäßig den ganzen Menschen, das andere vorzugsweise Gefühl und Phantasie in Anspruch, der Glaube geht unmittelbar in die Tiefe auf Erkenntniß oder vielmehr Anschauung der Wahrheit, die Poesie nach außen auf Schmuck und künstlerischen Ausdruck des gläubig Erschauten. Sie wird daher, um dieses ihres Amtes wahren zu können, stets eine selbstständigere Richtung anstreben, und es ist von nicht geringem Interesse, diesen Bildungsgang in der Geschichte des christlichen Dramas näher zu verfolgen.

Was hier zunächst auffällt, ist die Großartigkeit, womit dasselbe eben jenes tragische Element der christlichen Religion, von dem wir oben sprachen, sofort erkannt, und dadurch die verhüllte Idee der alten Tragödie erst zum Selbstbewußtsein gebracht und abgeschlossen hat, indem nun das neue Liebesgefühl den trostlosen Kampf des Endlichen gegen das Unendliche in freudige Aufopferung, den starren Eigensinn des Unendlichen, oder des Schicksals, in milde göttliche Leitung verwandelte und verklärte. Was die Alten dunkel ahnten, träumten und vergebens erstrebten und doch nimmer davon lassen konnten, die uralte Verheißung in der Menschenbrust, die unvergängliche Sehnsucht der Völker nach höherer Vermittelung des Irdischen und Göttlichen und die endliche Erfüllung und Versöhnung, mit Einem Wort: das Erlösungswerk des Gottmenschen

ist der welthistorische Inhalt des ersten christlichen Dramas, der Mysterien; der tragische Held ist Christus selbst, seine Geburt, sein Wandel, sein Leiden und sein Sieg. Später erst wurden allmälig auch einzelne Momente und Gestalten des großen Weltdramas, wie die Jungfrau Maria, die Heiligen und Märtyrer, in deren Leben sich das Mysterium besonders leuchtend abspiegelt, zum Gegenstande eigener Darstellungen gemacht. Immerhin aber konnte diese Aufgabe, das Uebersinnliche darzustellen, nur annähernd und sinnbildlich gelöst werden; und so reihten sich sehr bald an das Mysterium die wesentlich allegorischen Moralitäten, wo Fels und Wald, die einzelnen Seelenkräfte, die biblischen Gedanken, ja der Gedanke selbst, neben historischen Personen, wie eine wunderbare Hieroglyphenschrift, redend und handelnd auftreten.

Die Spur dieser geistlichen Dramen läßt sich mit Sicherheit bis in das 4. Jahrhundert verfolgen, aus welchem ein aus dem Griechischen übersetztes Passionsspiel, angeblich von dem Kirchenvater Gregor von Nazianz, bis auf uns gekommen ist. Auch aus dem 9. Jahrhunhundert, wo sie wahrscheinlich unter Karl's des Großen geistreicher Mitwirkung allgemeiner wurden und wobei besonders der Abt Angilbert thätig war, besitzen wir noch ein lateinisches Drama in Versen über die Geburt Christi, und aus dem 10. die sechs legendarischen Moralitäten der Benedictinernonne Roswitha (Helene von Rostow, im Kloster Gandersheim am Harz). Im 12. Jahrhundert aber sehen wir schon in den meisten großen Städten eigene Brüderschaften zur Aufführung von Passionsspielen sich vereinigen; so in Rom die Del Gonfaloni; die der Battutti in Treviso, und 1404 die Confrérie de la Passion

in Paris. Während also Mysterium und Moralität hiernach im Süden und Westen Europas, sowie in England, schon längst einen Cyclus stehender Vorstellungen bildeten, der sich den Festen des Kirchenjahres anschloß, scheinen sie in Deutschland erst im 14. Jahrhundert sich allgemein verbreitet zu haben. Wenigstens erhalten wir wunderlicherweise durch Eulenspiegel die früheste Andeutung davon, welche aber zugleich beweist, wie bald das geistliche Schauspiel hier national geworden, indem dort von einer solchen Vorstellung auf einem Dorfe die Rede ist. Die erste Aufführung dagegen, von der wir bestimmte Kunde haben, ist ein Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, welches 1322 die Predigermönche in Eisenach gaben.

Dem gottesdienstlichen Ursprunge und Charakter entsprach auch die ganze äußere Erscheinung dieser Schauspiele. Gleich den Liturgien, aus denen sie hervorgegangen, bestanden sie in lateinischen Recitativen, erst später wurden zur Erklärung und Erweiterung des Bibeltextes gereimte Verse in der Landessprache eingeschoben und gesprochen. Die Schauspieler waren Geistliche, der Schauplatz die Kirchen, oder wenn diese nicht Raum genug boten, die Kirch- und Klosterhöfe; die Bühne selbst aber hatte gewöhnlich drei Stockwerke übereinander, von denen das obere und untere Himmel und Hölle, das mittlere die Erde vorstellte. Das gesammte Personal stand oder saß im Halbkreise auf der Bühne in der jedesmaligen Tracht der Zeit, nur Gott Vater, die Engel und Apostel in priesterlichen Gewändern, Christus als Bischof. Alle intonirten vor Beginn des Schauspieles das: veni sancte spiritus, worauf der „expositor ludi“, als Heiliger oder

wol auch als der „alte Heidenmann" Virgilius, mit den nöthigen Aufklärungen über Zeit, Ort und Gegenstand das Spiel eröffnete und überhaupt die Stelle des Prologs und Chorführers vertrat, während die Andern, wenn die Reihe an sie kam, aus jenem Halbkreise vortraten und dann wieder dahin zurückkehrten, die Chorknaben aber die geistlichen Zwischengesänge ausführten. Die Vorstellung, meist an den Nachmittägen, dauerte oft mehre Tage (Tagewerke, Jornadas), und bedurfte besonders in der spätern Zeit eines sehr zahlreichen Personals; ja ein im Jahre 1498 zu Frankfurt gegebenes Passionsspiel hat nicht weniger als 265 Personen.

Dieser ganze scenische Apparat mag unserer modernen Angewöhnung fremd und wunderlich erscheinen, und ließe sich vielleicht am besten mit einem großartigen lebenden Bilde vergleichen. Gewahrt man aber die über alles Gemeine oder auch nur Gewöhnliche weit erhabene Bedeutsamkeit dieses Bildes, den oft bewunderungswürdigen Tiefsinn, womit das ganze Menschenleben zum Symbol des größten Ereignisses der Weltgeschichte sich gestaltet, denkt man sich endlich zu der künstlerischen Gruppirung der Massen, zu den malerischen Trachten und prächtigen Gewändern noch die unsichtbare Macht der feierlichen kirchlichen Gesänge, die wie aus einer andern Welt herüberklangen, so erstaunt man nicht darüber, daß diese Darstellungen in dem poetischen Mittelalter überall national werden konnten, sondern daß wir, nach solchen Anfängen, uns heutzutage mit so ordinärem Theaterplunder jämmerlich begnügen mögen. Wenn dieser jetzt für den alltäglichen Hausbedarf unserer kleinen Leidenschaften und Gelüste nett und wohnlich zugerichtet wird, so erscheinen

dagegen jene alten Dramen wie die unvollendeten Münster jener Zeit, wo aus derselben geistigen Triebkraft Stein und Erze, Blumen und Palmen, der Menschen Sehnsucht und betende Heiligengestalten, in organisch-dramatischer Gliederung, gleich pfeilenden Gedanken zum Kreuze emporranken. Wie tief aber dieser Wunderbau überall auf dem Volksleben ruhte, ersieht man aus dem verschiedenen Schicksal jener Schauspiele bei den verschiedenen Völkern. Das frommernste, halbdeutsche England bewahrte sie am längsten, über 400 Jahre in ihrer ursprünglichen Würde und Gestalt; in Frankreich entwickelten sie gleichzeitig den glänzendsten, fast schon an die moderne Oper mahnenden Theaterluxus; während Spanien, in jahrhundertlangem Kampfe um das Kreuz großgewachsen, das einzige Land ist, wo sie, mitten unter den glühenden Blüten weltlicher Dichtung, die höchste Ausbildung und künstlerische Weihe empfingen. Als aber nachher überall der Fanatismus der Aufklärung alle Poesie vom Erdbodeu fegte, flüchtete sich das proscribirte geistliche Drama vor den gebildeten Vandalen in die abgelegensten Gebirgsthäler Deutschlands und der Schweiz, wo die Wälder noch ungestört zu Gottes Lobe rauschen, und wo wie in Wallis jährlich an einem bestimmten Heiligentage, sowie zu Oberammergau in Oberbaiern alle zehn Jahre noch bis jetzt von den frommen Landleuten Passionsspiele mit alter Liebe und Treue im Freien aufgeführt werden. Und welche Macht dieses Schauspiel, selbst in dieser verkümmerten, in Wort und Musik schon bedeutend modernisirten Gestalt, noch immer auf empfängliche Gemüther auszuüben vermag, mögen hier die Worte eines kunstverständigen Augenzeugen bekräftigen. „Als der Heiland“, sagt Eduard Devrient,

„nun gebunden mit Hohngelächter hinweggeführt wird, und Alle, auch die liebsten Jünger entflohen sind, vollendet sich uns der Eindruck von der unermeßlichen Einsamkeit des Erlösers unter seinen Mitmenschen auf eine erschütternde Weise. Wir haben es mit angesehen und erlebt, wie Alles um ihn her, auch seine vertrautesten Jünger, ihn immer misverstanden, wie er zu ihnen fast immer in den Wind geredet, wie es den vier Vertrautesten in der Stunde seines Ringens mit dem Opferungsentschluß möglich war zu schlafen und wieder zu schlafen, trotz der dringenden Mahnung des Meisters. Wie nun Petrus nichts kann als einmal dreinschlagen und dann davonlaufen, um sich sogar dreimal zu verschwören und zu verfluchen, daß er den Meister nicht kenne. Wie keiner, auch nicht Johannes, den wir beim Abendmahl so zärtlich an des Freundes Brust liegen gesehen, mit ihm geht und sagt: Wo du bist, will ich auch sein, und wo du leidest, will ich mit leiden. Wie Alle, auch Alle ihn verlassen und fliehen und Er allein dahingeht, gebunden und verhöhnt, mit der unermeßlichen Liebe in der Brust, um für dieses elende, klägliche Geschlecht zu sterben. Diese ungeheuere einsame Größe hat mir erst die Gewalt der dramatischen Kunst (wenngleich nur in einem Dorfschauspiele) vor die Seele gebracht.“

Uns aber überkommt ein ähnliches schmerzliches Gefühl von der Schwachheit der menschlichen Natur bei der Betrachtung des weitern Verlaufes oder vielmehr Verfalles dieses Schauspiels, welcher häufig dem Umstande zugeschrieben wird, daß man demselben Zwischenspiele einzumischen begann. Allein diese dem Alten Testamente entnommenen Zwischenspiele bezeugen im Gegentheil eine

große künstlerische Einsicht in den lebendigen Organismus des Ganzen, indem sie jederzeit auf die evangelischen Stellen des Dramas, wo sie eingefügt sind, gleichsam prophetisch hinweisen, wie z. B. die Geschichte der Susanna vor dem Vorfall zwischen Christus und der Ehebrecherin. Auch daß darin allmälig das komische Volkselement Eingang fand, konnte an sich nicht schaden, denn der gläubige Ernst, eben weil er damals noch sicher und rein war, fühlte sich dadurch auf keine Weise geärgert oder geirrt, und in Spanien und Deutschland wenigstens blieb dieser Scherz, wie keck er auch häufig auftritt, stets harmlos und naiv, und diente, ohne allen frivolen Beischmack, vielmehr nur dazu, das Heilige durch seinen Gegensatz zu heben. Ja, es ist in diesem Betracht sehr charakteristisch, daß gerade der Teufel, als überkluger, armer oder dummer Teufel, hier überall wider Willen die komische Rolle übernehmen mußte.

Aber der wacker gehetzte Teufel war nicht so dumm, als er aussah, und hatte, während sie gutmüthig über ihn lachten, heimlich im schönen Garten sein Unkraut dazwischengesät, das nun mit raschem, knolligem Wuchs die schlanken Traumblumen überwucherte. Eine trockene, feinzersetzende Luftschicht von Zweifeln und übermüthigem Halbwissen hatte sich unvermerkt wachsend über den Erdkreis gelagert, und in der ungewissen Dämmerung des falschen Lichts waren in Wälschland die alten heidnischen Götterbilder wieder erwacht und von ihren Spielgesellen, den Gelehrten, neben Christus auf die Bühne gestellt worden, daß sie unter der fremden Wucht zusammenbrach. Da griff zunächst das an sich selber irregewordene geistliche Schauspiel über das Mysterium und die Heiligen=

legende immer mehr in Sagen und weltliche Geschichten hinaus. Das Zwischenspiel, seines ursprünglichen Berufes und Zusammenhangs vergessend, verwilderte in isolirter Ungebundenheit zur gemeinen Posse, und das ganze profanirte Drama, da der Mangel an wahrhaftem Inhalt immer mehr äußerlichen Schein und Beistand nöthig machte, ging endlich von den Geistlichen zu den Handwerkern, aus der Kirche in die Kneipe über.

So hatte also aus dem allgemeinen Schiffbruch eigentlich nur das Zwischenspiel sich gerettet und als Fastnachtsposse emancipirt; der weichenden Glaubensfreudigkeit des mittelalterlichen Dramas, da es sich selber nicht mehr herzhaft glaubte, trat sofort die ironische Parodie auf die Fersen, deren Wortführer in letzter Instanz unser Hanswurst ist. Der Umschwung aber erfolgte natürlicherweise auch hier nicht plötzlich. Schon durch die ältern Intermezzos der Mysterien laufen einzelne Ahnherren des Hanswursts: der Bott Jan Posset, der niederländische Pickelhering und Stockfisch, der französische Jean Potage (zu deutsch: Schampitasche), der Marktschreier, der den zum Grabe wallenden Frauen Salben verkauft u. s. w. Auch manche, durch die Jahrhunderte heimlich fortgeerbten heidnischen Elemente tauchten jetzt allmälig wieder lebendiger auf; bei den südwestlichen Völkern aus der Erinnerung an das altrömische Theater die improvisirten Maskenspiele, im Osten aus den nebelhaften Traditionen der altnordischen Mythologie der tolle Teufels- und Zauberspuk, und aus allen diesen verworrenen Ingredienzien zusammengenommen das deutsche Fastnachtsspiel.

Das Fastnachtsspiel ist oft als Kern und Anfang eines wahrhaft nationalen Schauspiels gerühmt worden; wir

möchten es vielmehr das Ende desselben nennen. Das Komische ist überall nur da von Bedeutung, wo es auf einer großen sittlichen Grundlage ruht, der es zur Folie dient, wie wir oben bei Aristophanes gesehen, wie wir es bei Shakspeare's tiefsinnigen Narren, bei dem wesentlich tragischen Don Quixote, und wol auch an der seltsamen Erfahrung bemerken, daß selbst die darstellenden Komiker außer der Bühne meist ernste, ja melancholische Leute sind. De mortuis nil nisi bene. Wir wollen daher auch dem verstorbenen Hanswurst keineswegs die wohlverdiente Ehre abschneiden, wo er wirklich sein Handwerk verstand und mit dem Narrenschwert des gesunden Volkswitzes gegen die monströsen Auswüchse des Hohen, gegen alles Gemachte, Krankhafte, Affectirte und Superkluge, mit Einem Wort: auf den welthistorischen Zopf, den der Teufel aller Menschenweisheit anhängt, derb und lustig losschlug. Allein wenn wir das Charakteristische des Fastnachtsspiels, wie es im Allgemeinen einer unbefangenen Betrachtung sich darbietet, kurz bezeichnen sollen, so ist es im Grunde doch nur die Negation des Mittelalters, d. h. Dessen, was dieses groß gemacht, des Ritterthums, der Liebe, der Tapferkeit und Religion, und insofern allerdings ein Symptom, daß das Mittelalter damals schon innerlich faul und abgenutzt war. Aus der bloßen Negation aber, die ja selbst nur eine Krankheit ist, geht nie und nirgends das gesunde Neue hervor.

Und eben dieser verwandtschaftliche negirende Familienzug führte das Fastnachtspiel auch sehr bald der Reformation in die Arme, die es sofort als willkommene Waffe gegen die Kirche wandte. Es ist bekannt, mit welcher wahrhaft stupiden Roheit viele dieser Schwänke gegen

Papst, Messe, Ablaß und die Verehrung der Heiligen wüthen, und daß ihrem Einflusse von einem gleichzeitigen Chronisten z. B. der Uebertritt Berns zu der neuen Lehre zugeschrieben wird. — Aber auch noch von einer andern Seite griff die Reformation hier störend ein. Die Jesuiten versuchten nämlich mitten in dieser Verwilderung die Mysterien wiederherzustellen, indem sie dergleichen Schauspiele in ihren Convictorien von den Schülern in lateinischer und deutscher Sprache aufführen ließen, und dem großen Inhalt allen Schmuck der glänzendsten Ausstattung hinzufügten. Diese letztere Concession an den Zeitgeist deutet freilich schon auf eine gewisse Hülfsbedürftigkeit, und es ist in der That sehr zweifelhaft, ob der Versuch bei der allgemeinen religiösen Zerfahrenheit, von der begreiflicherweise auch die Katholischen nicht unberührt blieben, überhaupt von Erfolg sein konnte. Jedenfalls aber war es, wie die Sachen einmal standen, das einzige Rettungsmittel, das ewige Banner der Poesie über dem trüben Strome wenigstens für eine bessere Zukunft unbefleckt emporzuhalten, und es zeugt von nicht geringer Einsicht, daß sie dabei, anstatt die alten Formen des Mysteriums ängstlich festbannen zu wollen, vielmehr auf die größten Vorbilder dieser Art in der neuern Zeit, auf Lope de Vega und Calderon, zurückgriffen. Denn in solchen Zeiten gilt es nicht, eigensinnig Renaissance zu treiben, sondern dem Kleinen und Erbärmlichen das Große resolut entgegenzustellen und somit die verworrene Aufregung in Begeisterung für das Höhere und Wahre zu verwandeln, nach welchem die Menschen auch in ihrer tiefsten Verirrung, immerdar eine unüberwindliche Sehnsucht fühlen.

Nun kann man aber leicht ermessen, welch ein Schrei

von Reaction und Verfinsterung bei diesen Bestrebungen unter dem gegenüberstehenden Heereshaufen ausbrach. Jeder wollte an dem jesuitischen Drachen sich die Sporen verdienen und ein protestantischer Calderon werden. Pfarrer, Magister, Rectoren und Cantoren schrieben jetzt hurtig ebenfalls Schulkomödien, Studenten, Professoren, Schüler und Bürger führten sie in Hörsalen und Rathhäusern und Schützenhöfen auf, mehre Genossenschaften traten als theatrum academicum zusammen, Luther selbst lobte, trieb und schürte; es war, als hätte ein epidemisches Theaterfieber das ganze nördliche Deutschland ergriffen. Da gab es: „Johann Huß in Kostnitz", „Lutherus redivivus", „Der kalvinische Postreuter", „Tegelocramia" u. s. w. In Neubauer's „Pammachius" ergibt sich der Papst gegen die dreifache Krone dem Teufel, und schickt Christus die Wahrheit und den Apostel Paulus an die Elbe zu Luther, um wider Rom zu kämpfen. Ja, untereinander selbst geriethen sie hierbei nicht selten in das ingrimmigste Handgemenge; so u. A. im „Phasma" des Nikodemus Frischlin, der die zelotische Verketzerung, die sie an der Kirche gotteslästerlich fanden, mit gedoppelter Wuth gegen die eigenen abgezweigten Genossen wendet, und wo im letzten Act von Christus alle und jede Lehre, die mit der lutherischen nicht streng übereinstimmt, zur Hölle verdammt wird. — Nun führte zwar dasselbe Bedürfniß der Popularität, welches schon früher die Paraphrasen der Mysterien in der Landessprache veranlaßt hatte, auch hier immer mehr zum Deutschen. Allein in diesen Stücken war eigentlich nichts populär als der Haß gegen die Kirche; und der Haß zerstört, aber erobert nicht. Kein Wunder daher, daß dieselben sehr bald ein

Schisma auch im Drama herbeiführten, welches wir bis heute nicht überwunden haben, die widernatürliche Zerklüftung nämlich in gelehrtes Schauspiel und in Volksschauspiel, die doch beide nimmermehr ohne einander bestehen können. Denn indem die Schulkomödie theils in theologischer Spitzfindigkeit und Klopffechterei, theils in einer unzeitigen Nachahmung der Alten, namentlich des Terenz, aufging, mußte sie nothwendig immer exclusiver, ein Professorenspiel für Professoren werden. Und ebenso natürlich folgte hieraus, daß das höchst gelangweilte Volk, um sich zu erholen, desto ungestümer wieder nach seinem Fastnachtsschwank zurückgriff, und daß dieser, also von den Gebildeten verlassen und verachtet, nun unaufhaltsam verwilderte.

Vergebens stemmten sich jetzt die erschrockenen Führer der Reformation selbst diesen wilden Wassern entgegen. Es erging ihnen wie Goethe's Zauberlehrling, der, weil er die alte Formel vergessen, die Geister, die er heraufbeschworen hat, nicht wieder zu bannen vermag. Denn nicht diese Schwänke hatten die Sitten, sondern die durch die religiöse Anarchie zerfressenen Sitten den Schwank verdorben. Das an seinem Heiligsten irregewordene Volk taumelte in der neuen Freiheit, und man weiß, wie erstaunt und verzweiflungsvoll Luther oft über die pestartige Demoralisation klagt, die seinem Unternehmen durch ganz Deutschland folgte. Ueberdies ruhte das Fastnachtsspiel wesentlich auf einer harmlosen Lust und Schalkhaftigkeit, welche überall, wo sie ihre unbefangene Unschuld verloren und tendentiös und polemisch geworden, in Ausgelassenheit und Bosheit umschlägt. Wie abschreckend aber jene Sittenverwilderung, selbst bei Hans Folz und Hans Rosen-

plüt, die doch als Begründer des weltlichen Dramas in Deutschland gelten, in den gleichzeitigen Fastnachtsspielen sich abspiegelt, ahnen Diejenigen kaum, die die Sache blos vom Hörensagen kennen und nicht etwa selbst auf einer literarhistorischen Wanderschaft unverhofft in diesen Cloak von Schmuz, Zoten und Unfläterei gerathen sind. Das ist keine unbefangene Lustigkeit mehr, die dem ernsten Deutschen so wohlansteht, noch etwa eine ethische Entrüstung über das Niedrige im Leben; es ist die thierische schamlose Lust am Gemeinen, und bei allem Patriotismus werden wir doch unsern Hanswurst größtentheils nur als eine plumpe Vergröberung des spanischen Gracioso, ja selbst des, in seiner affenartigen Beweglichkeit noch anmuthigen, italienischen Arlechin betrachten müssen.

Wenn hier Jemand hätte helfen können, so war es ohne Zweifel der wackere Nürnberger Hans Sachs. Auch lenkte er wirklich mit poetischem Instinct auf die alte Bühne zurück, soweit es ihm irgend möglich war. Allein es war eben nicht möglich, denn er war durch und durch ein Dichter des Protestantismus, und man kann nicht niederreißen und bauen zugleich. Im vollen Gefühl der Prosa der Gegenwart griff er nach allen Seiten umher nach mittelalterlichen Ritterstoffen, ja selbst in die Geschichte des Alterthums zurück, und schrieb wieder religiöse Schauspiele in der Weise der alten Mysterien. Aber aus seinem Mittelalter sind die Heiligen, der Muttergottesdienst und der Wunderglaube, also der eigentlich poetische Accent gestrichen, und das Mysterium wird ihm zur bloßen Moral. Und eben diese durchgreifende praktische Tendenz, verbunden mit einer reichsbürgerlich bornirten Kleinstädterei der Weltansicht, gibt seinen Dramen

eine nüchterne, scholastische Färbung; er erkennt in allen großen Conturen der Weltgeschichte, wie der Bibel, nur ihre moralische Physiognomie, die aber bekanntlich noch keineswegs die poetische ist. So wird in einem seiner Stücke Epikur mit wahrhaft poetischer Gerechtigkeit übergelegt und von Cacus durchgepeitscht, der dazu ein langes moralisches Lied singt; und in seiner Komödie von den ungleichen Kindern Eva's ist Gott Vater, wie Tieck sagt, ein strenger, doch herablassender Superintendent, der die Kinder Eva's im lutherischen Katechismus examinirt. So sind alle seine Helden mehr oder minder ehrbare nürnberger Patrizier, und sein Kothurn hat überall etwas vom Schusterleisten; er treibt die Poesie frisch und fröhlich wie ein löbliches Handwerk. Wahrhaft liebenswürdig dagegen ist er in seinen spätern Fastnachtsspielen, wo sein specifisch volksthümliches Talent endlich durch Halbgelehrsamkeit, Politik und Theologie sich siegreich und ergötzlich hindurchschlägt, wie z. B. in seinem Schlaraffenlande, oder in dem Schwank von den eisenfresserischen Landsknechten, die den Himmel stürmen und die doch weder St.-Peter im Himmel, noch der Teufel in der Hölle mag. Da ist ihm, weil er hier bequem zu Hause ist, die ganze Moral unversehens in ein herzhaftes Verlachen aller Philisterei und Niedertracht des Lebens umgeschlagen, das unwiderstehlich ansteckt, da man überall herausfühlt, wie grundehrlich er es meint.

Wenn hiernach Hans Sachs mit richtigem Takt die Bühne wieder dem Volke vindicirt hatte, so schien jetzt ein anderer unerwarteter Umstand diese Eroberung erst recht wirksam und dauernd machen zu sollen. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts nämlich zog, von den Nieder-

landen her, die erste fahrende Schauspielerbande, die englischen Komödianten, durch ganz Deutschland wie ein Meteor, dessen Ursprung und eigentliche Bedeutung noch immer räthselhaft ist. Tieck meint, es seien junge deutsche Comptoristen der Hansa aus London gewesen, die diesen abenteuerlichen Streifzug improvisirten. Dagegen deuten neuere Forschungen darauf hin, daß sie sich von einer wirklich englischen Truppe in den Niederlanden abgezweigt, ja, daß sogar Shakspeare selbst, noch vor Beginn seiner dichterischen Laufbahn, sich unter ihnen befunden. Wir wissen indeß nur sehr wenig von ihnen, nicht einmal mit Gewißheit, ob sie ihre Vorstellungen in englischer oder deutscher Sprache gaben, und ihre erst im Jahre 1624 (deutsch) gedruckten Stücke zeugen allerdings noch von einem niedern künstlerischen Standpunkte. Ihre Liederschwänke wurden bänkelsängerartig durchweg nach Einer Melodie abgesungen, während die ernsten Schauspiele, fast wie blutige Stiergefechte, nur auf rohe Kraft und brutale Nerven-Erschütterung ausgehen, wie denn z. B. im Titus Andronikus zwei Personen auf der Bühne die Gurgeln abgeschnitten werden, um ihre Köpfe kleinzuhacken und in Pasteten zu backen. Bei alledem aber war es dennoch ein bedeutender Fortschritt, daß diese Abenteurer auf ihrem Siegeszuge einerseits die Bühnen der pedantischen Schulkomödie überall niederrannten, und auf der andern Seite, den von Hans Sachs gezogenen Kreis plötzlich erweiternd, das Volksdrama aus der dumpfigen Stubenluft der Handwerkerzechen befreiten, indem sie den genialern Maßstab des altenglischen Theaters herüberbrachten, das sich bereits früher volksthümlich zu entwickeln begann. Denn in diesen elementarischen Schauspielanfängen,

in dieser wilden Schlacht der Leidenschaften rumort, wenngleich noch völlig unbeholfen, doch überall schon die tragische Jugendkraft einer durch große Geschicke ernstgestimmten Nation, in allen Richtungen ungestüm und täppisch nach ungeheuern Stoffen umhergreifend. Diese altenglischen Komödien sind gleichsam die Flegeljahre des Volksdramas, das rohe Material, aus denen bald darauf Shakspeare wie mit einem Zauberschlage seine unvergänglichen Dichtungen schuf. Die Jugendarbeiten des großen Dichters weisen noch deutlich auf diesen Ursprung und Zusammenhang hin; er änderte nichts, er erlöste nur den gefesselten ringenden Geist, den sein wunderbarer Kunstverstand in dem wirren Chaos erkannt hatte. Wie verwandt aber dieser Geist dem Deutschen war, bezeugt die allgemeine Aufregung, die den englischen Komödianten vom Rheine bis zur Weichsel folgte, der Jubel, womit sie in den Städten von Volk und Magistraten feierlich empfangen wurden. Auch hallte der Anklang, den sie geweckt, weithin noch lange nach. Zunächst wurde, wie zu erwarten, von dem Beifallssturm das in Deutschland allzeit bereite Heer der Nachahmer, aber leider kein deutscher Shakspeare, alarmirt. Unter diesen ragen aber nur Zwei bemerkenswerth hervor: der nürnberger Procurator J a k o b A y r e r und H e r z o g H e i n r i c h J u l i u s von B r a u n s c h w e i g. Der Erstere geht (in seinem Opus theatricum 1618) wie ein lechzender Löwe der blutigen Fährte der englischen Komödianten nach, mit seinen Gräuel- und Schauderstücken, Galgen- und Prügelscenen ihren Mordlärm noch überbrüllend, während er dabei doch, mit echtdeutscher Tugendhaftigkeit, von dem Hans Sachsischen Moralisiren nicht lassen kann, was eine ganz absonderliche Confusion

gibt. Besonnener und auch talentvoller zeigt sich der Herzog H. von Braunschweig (gest. 1613) in seinen Lustspielen, indem seine ausgezeichnete Persönlichkeit, sowie seine versuchte Einrichtung eines stehenden Hoftheaters, schon von selbst die extreme Rohheit ausschloß. Inzwischen aber hatte jener Feldzug der sogenannten Engländer überall sich immer wieder neu rekrutirt aus Schülern und Studenten, die nun ganz Deuschland unter Führung von „Komödiantenmeistern" durchzogen, davon einer sich Präses und Herzog Thaliens, und seine Schauspieler Parnaßbrüder oder Emporiumssassen nannte; ein Künstler-Freicorps, dessen jugendliche Begeisterung und Hingebung recht dazu gemacht schien, die Sache des jungen Volksdramas gegen Gelehrte, Superintendenten und Schulmeister durchzufechten.

So war denn auch bei uns Alles im herzhaftesten Zuge nach einer künftigen naturwüchsigen Entwickelung, als das Ungewitter über Deutschland losbrach, dessen Blitze schon lange die drückende Schwüle von ferne unheimlich durchzuckt hatten. Der Dreißigjährige Krieg machte plötzlich furchtbar Ernst aus dem tragischen Spiel, da ging es leibhaftig an das Gurgelabschneiden, Hängen und Würgen, das sie so lustig agirt, die Bühnen brachen unter der Wucht des Getümmels zusammen, die Studenten gingen unter die Landsknechte, und die Kriegsfurie rührte und brodelte Katholisch und Protestantisch, Einheimisches und Fremdes wild durcheinander, bis zuletzt auf dem blutigen Boden des Hexenkessels von all dem fröhlichen Schauspielwesen nur die gemeine Lust am Gräßlichen, das sogenannte „Mordspectakel", übrigblieb.

Nirgend ist wol das Wesen der durch das Christenthum bedingten neuern Poesie schärfer ausgeprägt worden, als im spanischen Drama. Wollen wir aber dieses Wesen präcis bezeichnen, so können wir es nur Romantik nennen; freilich nicht die um das Jahr 1796 künstlich gemachte, sondern die aus dem religiösen Bedürfniß der Völker erwachsene Romantik. Diese Romantik ist uralt und datirt eigentlich schon von Homer; aber erst das Christenthum gab ihr den vollen, reinen Ausdruck. Sie ist bei den neuern Völkern im Grunde nichts Anderes als der sich immer wiederholende und nach den verschiedenen Nationalitäten mannichfach gestaltende Versuch, die große Aufgabe des Christenthums, die Vermittelung des Ewigen und Irdischen, auch auf dem Gebiete der Poesie annähernd darzustellen. Dies kann aber, wie wir schon oben erwähnten, da das Uebersinnliche an sich undarstellbar ist, überall nur symbolisch geschehen; und zwar entweder durch eine Symbolik von oben herab, die den ganzen christlichen Begriff sinnbildlich gleichsam in ein poetisches Dogma zusammenfaßt, um es dann auf das Einzelne im irdischen Leben anzuwenden, wie bei Dante; oder umgekehrt durch eine organische Symbolik, wo, wie bei Calderon, die im Einzelnen schlummernden Keime, die verhüllte Bedeutung des Irdischen in Leben, Sage, Legende, ja selbst in einzelnen Momenten der heidnischen Mythologie, geweckt und nach dem höhern Lichte gewendet und emporgerankt, werden. Der Nerv des Ganzen ist hier ein tieferes Liebesgefühl, das, sehr verschieden vom antiken Schicksal, nicht erbarmungslos vernichten, vielmehr das irdische Dasein mit allen seinen Freuden und Leiden zur christlichen Schönheit verklären will, indem es das Grundübel, das alles

Leben häßlich macht, den Egoismus in seinen vielfachen Gestalten, in den Brennpunkt jenes höhern Lichtes stellt und dadurch in sein Gegentheil verwandelt. Daher wird die eigensüchtigste der menschlichen Leidenschaften, die Geschlechtsliebe, über allen sinnlichen Genuß hinaus, ja bis zum Symbol der himmlischen Liebe in der Jungfrau Maria, vergeistigt; die Eifersucht geht nicht mohammedanisch auf den materiellen Besitz, sondern auf dessen innerliche Bedeutung, die schon ein Blick, ein Laut verletzen kann; die Ehre, als ein Symbol des religiösen Gewissens, fragt nichts nach den persönlichen Erfolgen ihrer Ehrenhaftigkeit; der Held, weil er sich zugleich als Ritter eines höhern Reichs betrachtet, bleibt, auch äußerlich überwunden, noch im Untergange Sieger und heiter. Und diese Opferfreudigkeit, und die auf solche Weise idealisirte Liebe, Eifersucht und Ehre sind in der That die belebenden Elemente des spanischen Dramas, in der Tragödie wie im Lustspiel.

Warum aber diese Romantik gerade in diesem Drama vorzugsweise zur Erscheinung kommt, läßt sich aus der Geschichte Spaniens leicht erklären. — Ludwig Clarus sagt in seiner trefflichen Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter: „Die Kunst hat nur ein wahres Leben, wenn ihre göttliche Abkunft und Bedeutung dem Künstler immer gegenwärtig bleibt. Darum ist die heilige und religiöse Kunst der Gipfelpunkt, der Sonnenherd, der freiheitsprießende Kern aller Kunst. Sie geht als Dienstmännin zu Lehen beim höchsten Herrn und ist im Hause der Kunst die wahre Gebieterin. Die weltlichen Fächer und Sprößlinge haben nur erlaubnißweise neben dieser Meisterin ihre Fächlein und Zellen angelegt, weil die ihren Vortheil verstehende Kirche als Bewahrerin und Pflegerin

alles Guten und Schönen tolerant genug ist, alle jene Richtungen der Kunst gewähren zu lassen, welche mit ihrer eigenen Aufgabe für die Menschheit nicht im Widerspruche stehen. So hat denn auch die Wiege der Schauspielkunst im Hervorgang aus einem innern Verhältnisse überall neben dem Altar gestanden und ihr Patriotismus diese ihre Geburtsstätte zu verschönern sich mächtig angetrieben gefühlt. Der heutige protestantische Cultus, welcher die Vermittelung der innern Anschauung des Gemüths nach außen fast überall abweist, Anschaulichkeit und Sinnlichkeit verbannt wissen und allein durch das Wort der Predigt, welche sich so leicht zu kahlen Dogmen vereinfacht, wirken will, verkennt bei solcher Ansicht durchaus die innerlich nothwendige und historisch gerechtfertigte Zuhülfenahme der ästhetischen Einwirkung auf das Gemüth und verwischt damit das Gepräge des Christenthums. Denn er trennt, was Gott und Natur vereinigt oder was die Geschichte als zusammengehörig offenbart, und behandelt seine Gläubigen spiritualistischer Weise als reine Intelligenzen. Er schweigt auf die Foderungen der sinnlichen Natur, statt sie zu läutern und zu veredeln, gänzlich und weigert sich hartnäckig, auch in den unentbehrlichen Aeußerlichkeiten den Wiederschein Gottes anzuerkennen und wirken zu lassen." — Diesem in der Geschichte aller Kunst tiefbegründeten Urtheile stimmen wir vollkommen bei und müssen sonach als Hauptgrund der bewunderungswürdigen Blüte des spanischen Dramas zunächst die Treue erkennen, womit die Spanier stets zur Kirche gestanden und jenes abstracte und unkünstlerische Princip des Protestantismus zurückgewiesen haben, welches, wie wir oben gesehen, insbesondere auch in Deutschland der naturgemäßen

Entwickelung des Volksschauspiels sich entgegengestemmt. Seinen Katholicismus aber bewahrte dieses hochbegabte Volk darum so streng und rein, weil es sich ihn selbst erobert, weil es das Schwert, da wo die Kreuzfahrer der andern Länder es kampfesmüde niedergelegt, von neuem aufgenommen und Jahrhunderte lang gegen die Mauren für das Kreuz gestritten hatte, welches hier zugleich das Banner der Kirche und der nationalen Freiheit war; ja selbst nach dem endlichen Sturze Granadas war die Eroberung von Amerika, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, auch nur eine Fortsetzung jenes großartigen Kreuzzuges. Daher sehen wir, nachdem das übrige Europa schon längst in fahle Dämmerung verschwommen, die Hochebene Spaniens in Leben und Sitte noch immer vom Abendroth der scheidenden Romantik scharf und wunderbar beleuchtet; denn ein Krieg um die höchsten Interessen der Menschheit verwildert nicht, sondern hebt und kräftigt die Gemüther. Als aber der Erdgeist des Goldes den Kampf um Amerika säcularisirt, als nachher der ganz unpopuläre und daher stets argwöhnische Philipp II. die Kirche durch die Inquisition in eine Polizeianstalt zu verwandeln versucht und mit dem Machiavellismus seiner Politik den Heldengeist der hochherzigen Nation nach außen gebunden hatte, flüchtete sich dieser Geist zur Poesie, um im Drama seine alte Größe nachzuträumen.

Auch in Spanien war also das Schauspiel aus der, alles Leben mütterlich umfassenden, Natur der Kirche hervorgegangen, und auch hier hatte, bei dem natürlichen Doppelcharakter aller Kunst, sich sehr bald dem Mysterium das Weltliche, die Posse, beigemischt. Sie konnte aber hier niemals ihren Mutterboden gänzlich überwuchern, oder

sich frech und feindlich gegen die Kirche wenden, weil die religiöse Volksgesinnung einem solchen Attentate jederzeit entschieden widerstand, nnd weil, aus demselben Grunde, das Profane, wo es sich mit der kirchlichen Abkunft des Dramas nicht mehr zu vertragen schien, früher und strenger, als in andern Ländern, von dem Mysterium geschieden wurde. So finden wir schon in den siete partidas König Alfonso's X. angeordnet: „Die Priester sollen keine Possenspiele darstellen, damit die Leute herbeikommen, um diese zu sehen, wie es wol geschehen ist. Wenn Andere es thun, dürfen die Priester nicht dazukommen, weil dabei viele Derbheiten und Unanständigkeiten vorfallen. Auch sollen dergleichen Stücke nicht mehr in den Kirchen aufgeführt werden; wir befehlen vielmehr, daß man mit Schimpf und Schande Diejenigen hinausweisen soll, die dergleichen vornehmen; denn die Kirche Gottes hat die Bestimmung, daß man darin betet und nicht Possenspiele darin aufführt. Unser Herr Christus sprach im Evangelio, daß sein Haus ein Bethaus genannt, nicht aber zu einer Räuberhöhle gemacht werden solle. Doch gibt es Vorstellungen, die den Priestern erlaubt sind, z. B. die Geburt unsers Herrn Christi, in welcher gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kam und ihnen sagte, daß der Heiland geboren worden, oder die Erscheinung desselben, als die Heiligen Drei Könige ihn anzubeten kamen, oder die Auferstehung, worin gezeigt wird, wie er gekreuzigt wurde und am dritten Tage wieder auferstand. Sachen, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Andacht im Glauben zu haben, können sie aufführen, zumal die Leute sich dabei erinnern mögen, daß, wie dies

hier dargestellt wird, sich einst Alles in der Wirklichkeit begab u. s. w."

Das hiernach von der Kirche mild ausgewiesene weltliche Schauspiel konnte indeß noch lange nicht von derselben lassen. Die sogenannten Eklogen von Juan del Encina, Gil Vicente u. A., wo die Hirten oft mitten aus einem kleinen Liebes- oder Intriguenspiel von Engeln zur Krippe des neugeborenen Kindes gerufen werden, bilden den allmäligen Uebergang, der erst bei Torres Naharro und Lope de Rueda, sowie in der vielfach nachgeahmten Novelle „Cölestina" von Fernando de Rozas fast ganz vollendet erscheint. Doch blieb die Tradition von dem kirchlichen Ursprung des Dramas noch immer so stark, daß der Gewinn aus solchen Darstellungen nur zu frommen Zwecken, und den herumziehenden Schauspielergesellschaften ihre Schauplätze durch die geistlichen Brüderschaften angewiesen wurden, und zwar endlich im 16. Jahrhundert bleibend auf zwei Hofräumen der madrider Straßen Principe und Cruz, wo noch bis jetzt die beiden Hauptbühnen Madrids stehen. Wie wenig aber damals noch die rege Phantasie des Publicums der äußerlichen Stimulation bedurfte, zeigt die Schilderung von der Bühnenwirthschaft des eben gedachten Schauspielers und Schauspieldichters Lope de Rueda, welche Cervantes in der Vorrede zu seinen eigenen Komödien gibt, und die wir beifügen, da sie mehr oder minder für alle Theater jener Zeiten gilt. „Zur Zeit dieses berühmten Spaniers", sagt nämlich Cervantes, „war die ganze Geräthschaft eines Schauspieldichters und Theaterdirectors in einem Sacke enthalten und bestand in vier weißen Schäferpelzen, mit vergoldetem Leder besetzt, vier falschen Bärten und Atzeln und vier

Schäferstäben oder mehren oder wenigern. Die Schauspiele waren nur Unterredungen, wie Eklogen zwischen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin; man verschönerte und verlängerte sie mit zwei oder drei Zwischenspielen von einer Negerin, Kupplern, Tölpeln und Biscaiern. Derselbe Lope spielte diese vier Rollen mit aller Vortrefflichkeit und Wahrheit, die man erdenken kann. Zu jener Zeit gab es keine Coulissen, keine Gefechte zwischen Mauren und Christen zu Fuß und zu Pferde; da gab es keine Gestalt, welche durch die Theaterversenkung aus dem Mittelpunkte der Erde hervorstieg oder emporzusteigen schien. Die Bühne bestand aus vier in ein Viereck gestellten Bänken, mit vier oder sechs Bretern darüber, sodaß sie sich vier Hände breit über dem Boden erhob. Man sah keine Engel oder Geister auf Wolken vom Himmel herabsteigen; der ganze Zierath des Theaters war ein alter an Schnüren zu beiden Seiten aufgehängter Teppich; er trennte den Platz der Zuschauer von der Bühne. Dahinter stellte man die Musiker, welche ohne Guitarre irgend eine alte Romanze sangen."

Aus diesem marionettenartigen Zustande strebte nun Cervantes selbst das Schauspiel emporzuheben. Er schrieb in seinen jüngern Jahren 20 bis 30, damals mit Beifall aufgeführte Schauspiele, wovon jedoch nur zwei, „Die Lebensweise in Algier" („El trato del Argel") und die „Numancia" sich erhalten haben. Das erstere hat, bei großen dichterischen Schönheiten, noch wenig dramatisches Geschick, bietet aber ein eigenthümliches biographisches Interesse, da es die eigenen Leiden und Heldenthaten des Dichters als Sklave in Algier darstellt. In der „Numancia" dagegen, die von dem tragischen Untergange dieser

Stadt durch die römische Uebermacht handelt, sehen wir zugleich die merkwürdige Vermittelung eines literarischen Kampfes, der unter den Dramen aller Nationen eine große Verwüstung angerichtet hat und eigentlich bis jetzt noch nicht beendigt ist. Schon damals war nämlich auf andern Gebieten der Poesie die epidemische Nachahmung der Alten auch in Spanien eingedrungen, und durch Bermudez und Argensola selbst im Schauspiel, wenngleich mit geringem Erfolge, versucht worden. Cervantes folgte, vielleicht in unbewußter Connivenz, diesem Zuge. In seiner „Numancia" erkennen wir in der That fast alle hervorragenden Momente der alten Tragödie, den leisen Todesschritt des Schicksals und den gedankenvollen Geist des Chors in den zwischen den Acten erscheinenden allegorischen Personen, ja auch die Selbstopferung der überwundenen Numancier hat durchaus die Größe antiker Tugend, während andererseits doch wieder der romantische Klang des Ganzen und das durchgreifende Volkselement begeisterter Vaterlandsliebe das wunderbare Stück bis auf den heutigen Tag vollkommen national macht; ein praktischer Beweis, wie die eingebildete Todfeindschaft der rechten Romantik und des wahrhaft Alten im Grunde nur illusorisch und ein eigensinniges Misverständniß der Gelehrten ist. Trotz jenen geistreichen Versuchen wurde indeß Cervantes hier sehr bald von einem neuaufgehenden dramatischen Dichtergestirn verdunkelt, und als er später, der volksmäßigen Richtung unbedingt nachgebend, noch einmal mit acht Schauspielen hervortrat, war er schon zu alt und wol überhaupt auf diesem Felde zu wenig eingeboren, um einen solchen Wettkampf siegreich zu bestehen.

Was demnach Cervantes kaum nur angebahnt, führte

Lope de Vega mit überraschendem Erfolge aus, indem er, ohne sich von der Dictatur der neuern Kunstdichter irre machen zu lassen, seine Bühne aus dem rohen und zerstreuten Material des bisherigen Volksschauspiels kühn herausbaute und kein Bedenken trug, diesem Grundgedanken alle vornehmen Prätensionen prosaischer Wahrscheinlichkeit, historischer Pünktlichkeit, sittlicher Pruderie oder gelehrter Schaustellung aufzuopfern. Er sagt selbst: „Wenn ich ein Schauspiel schreiben will, schließe ich alle Vorschriften sorgfältig ein, und bringe Terenz und Plautus aus meinem Zimmer heraus, damit sie nicht gegen mich schreien, wie die Wahrheit wol aus solchen stummen Bänden zu ertönen pflegt, denn ich schreibe gemäß der Kunst Derjenigen, welche den Beifall der Menge suchten, der man in ihrer Thorheit zu Willen leben soll, weil sie es ist, die dafür zahlt." — Das Letztere ist, wie man sieht, nur ein ungeschicktes Compliment für die Kunstdichter, eine schlechte Entschuldigung für etwas, das keiner Entschuldigung bedarf. Denn von dem Beifall der Menge lebt das Schauspiel überall, und es kommt dabei lediglich auf das Verhältniß des Dichters zu dieser Menge an. Lope de Vega aber schmeichelt nicht etwa buhlerisch den confusen und gemeinen Gelüsten des Publicums, sondern weckt und hebt die edlern Gefühle der Nation, indem er, ihre wundervollen Romanzen dramatisirend, sie beständig an ihre große Heldenzeit erinnert, und zwar nicht durch populärsüchtige Herabstimmung, sondern mit einer reizenden Anmuth des Ausdrucks, die oft bis an die höchsten Höhen der Poesie streift. Und in der That, sein unerschöpflicher Reichthum von Erfindungen, sowie die außerordentliche Biegsamkeit seines Geistes, war recht dazu ge-

schaffen, das Leben in seinen mannichfaltigsten Erscheinungen und Beziehungen zum poetischen Volksbewußtsein zu bringen.

Es wäre daher eine sehr vergebliche Mühe, seine Schauspiele nach unsern modern ästhetischen Begriffen rubriciren zu wollen. Sie sind weder Trauerspiele noch Lustspiele. Denn wie in Leben und Geschichte Lust und Leid, Tragisches und Komisches beständig ineinanderlaufen, so ist auch dem lebendigen Volksdrama jene scharfe Scheidung völlig fremd; und wir sehen bei Lope de Vega nicht nur allen seinen ernsten Stücken possenhafte Nebengeschichten eingeflochten, sondern auch den, von ihm eingeführten, Gracioso das Pathos seiner Helden beständig ironisiren. Ebenso willkürlich aber ist die gewöhnliche Eintheilung dieser Schauspiele in Mantel- und Degenstücke (Comedias de capa y espada) und in Helden-Schauspiele (Comedias heróicas) aus dem zufälligen Grunde, weil in den erstern nur Leute höhern Standes, die damals stets mit Mantel und Degen erschienen, in den andern dagegen auch Könige auftreten sollen. Eine so lächerlich aristokratische Rangordnung findet aber begreiflicherweise in Wahrheit gar nicht statt, in vielen Stücken beider Gattungen laufen Edelleute, Könige, Bauern und Narren mit und ohne Mantel und Degen frisch und fröhlich durcheinander, und alle zusammen, auch die alten Griechen und Römer, sind ausgemachte Spanier; wie denn z. B. in Lope de Vega's „Brennendes Rom" („Roma abrasada") Kaiser Nero, als ein echter Castilier, Nachts unter den Fenstern seiner Dame ein Sonett singt und nach blutigem Zweikampf mit Vermummten kaum der nachsetzenden Scharwache entwischt. Man kann vielmehr dieses unermeßliche Repertoir

nur nach seinem wesentlichen Inhalt in weltliche und geistliche Schauspiele abtheilen, indem man zu jenen die Mantel- und Degenstücke sowie die, mehr geschichtlichen, heroischen Dramen mit ihren obligaten Nebengeschichten und Zwischenspielen (Entremeses, Farsas, Sainetes, Eglogas ꝛc.); und zu den geistlichen die biblischen oder legendarischen Darstellungen und die eigentlichen Fronleichnamsfestspiele (Autos sacramentales) rechnet, auf welche wir weiter unten noch besonders zurückkommen. Bedenken wir aber, daß Lope de Vega in allen diesen Gattungen höchst Ausgezeichnetes geleistet, daß er überhaupt, mit Ausschluß der kleinern Stücke, 1800 weltliche und 400 geistliche Schauspiele gedichtet und manche davon in fünf Tagen niedergeschrieben hat, so werden wir eine hiernach sehr begreifliche, häufig fühlbare Flüchtigkeit in Plan und Charakteren, die oft nur stehende Masken des Verliebten und Eifersüchtigen ꝛc. sind, zwar bedauern, jedenfalls aber in das Erstaunen Cervantes', welcher ihn ein Wunder der Natur genannt, mit einstimmen müssen. Er war und blieb bis in sein hohes Alter der Liebling und Stolz seiner Zeitgenossen; trotz seinem Glück und Ruhm aber starb er (1635) mit dem schmerzlichen Wunsche, nie etwas Anderes als reingeistliche Dinge getrieben zu haben.

Und in der That, dieser gewaltige Genius erscheint uns selbst wie ein wunderbares Naturereigniß, das eben unaufhaltsam wirkt, weil und wie es muß. Denn in seinen müßig grübelnden Stunden mit dem dramatischen Regelzwang der gelehrten Humanisten eigentlich vollkommen einverstanden, trieb ihn dennoch eine unwiderstehliche Neigung beständig zu dem entgegengesetzten Volksthümlichen; und auch das Rasche und Massenhafte seiner Wirk-

samkeit schien nöthig, um die Massen zu bewältigen, die überall nur durch eine unausgesetzte Reihefolge gleicher Effecte in Bewegung zu setzen und an das Höhere gleichsam erst zu gewöhnen sind. Nachdem er aber auf solche Weise den schweren Dunstkreis der alten Nacht zertheilt hatte, sehen wir plötzlich einen ganzen Sternenhimmel von dramatischen Dichtern überraschend hervortreten. Die hervorragendsten unter ihnen sind: Taregá, Aguilar, Guevara, Montalvan, Mescua, Mendoza, Alarcon, mit seinem unsterblichen „Weber von Segovia", sowie Guillen de Castro, dessen „Jugendthaten des Cid" („Las mocedades del Cid") das Vorbild des zur Ungebühr berühmteren „Cid" von Corneille geworden, und Tirso de Molina (eigentlich Gabriel Tellez), der in seinem „Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast" („El burlador de Sevilla y combidado de piedra") den tragisch-wilden Geist heraufbeschworen, welcher seitdem als Don Juan durch die ganze Welt umgeht und den Mozart wohl am tiefsten erkannt hat. Und so allgemein und hinreißend ward die wachsende Begeisterung für die Bühne, daß außerdem noch eine Menge anonymer Dichter, deren hohe Stellung diese Art von Oeffentlichkeit nicht zu vertragen schien und zu denen selbst der kunstverständige König Philipp IV. gehörte, unter der gewöhnlichen Bezeichnung „Von einem Geistreichen an diesem Hofe" (par un Ingenio de esta Corte) sich dabei betheiligte.

Alle diese überaus fruchtbaren Dichter sind jedoch keineswegs etwa bloße Nachahmer Lope de Vega's, und bilden nur insofern eine Schule, wenn man es so nennen will, als sie sämmtlich der volksthümlichen Richtung ihres Meisters folgen. Es ist wie ein schöner Wald, demselben

Boden entsprossen und von denselben Lüften ernährt, in Wuchs, Blätterschmuck und Blüte aber sich mannichfach und selbständig gestaltend. Nur Einem unter ihnen war es vorbehalten, die Andern merklich zu überragen. Was Lope de Vega eigentlich gemeint, aber in erobernder Hast nur geistreich zu skizziren vermochte, hat Calderon in großen, unvergänglichen Zügen ausgeführt; und da hiernach bei ihm das spanische Drama erst zu seiner vollen Geltung gelangte, so wollen wir versuchen, Das, was wir oben über die Bedeutung dieses Dramas überhaupt gesagt haben, hier in einigen seiner Schauspiele näher nachzuweisen.

Wir sagten, daß in Spanien das Drama niemals seine religiöse Abkunft vergessen oder verleugnet hat. Dieser religiöse Grundcharakter zeigt sich bei Calderon selbst in denjenigen seiner weltlichen Schauspiele, welche mit unserm Lustspiele noch am meisten übereinstimmen, und zwar in dem eigentlichen Hauptelemente seiner Intrigue. Bei uns wird die sentimentale Geschlechtsliebe mehr oder minder als ein ernsthaftes Geschäft getrieben, bei dessen pflichtmäßiger Ausübung Religion, Ehre und Gewissen mit nichten in Betracht kommen dürfen. Bei Calderon ist es gerade umgekehrt: hier ist die Liebe unbedingt der Ehre unterthan und die Ehre empfängt ihre Weihe von der Religion, welche, wie Schlegel treffend sagt, Calderon's Liebe ist. Es ist ein hergebrachter Irrthum, daß diese Ehre eine blos conventionelle war; das damalige Leben in Spanien war allerdings noch ritterlich genug, um ein so hoch gestimmtes Princip vollkommen zu begreifen, aber keineswegs mehr identisch mit den strengen Consequenzen desselben. Denn jene Ehre ist eigentlich nur das gesteigerte

Gewissen, gleichsam eine empfindlichere Sittlichkeit, die, auf das an sich Gleichgültige, Zufällige oder Conventionelle angewendet, dieses vergeistigt, mithin die Gegenwart in eine höhere Region hebt und das Lustspiel zum idealen Reflex des gewöhnlichen Lebens macht. Hier aus der Menge nur ein Beispiel dafür. In dem Calderon'schen Mantel- und Degenstücke: „Der Verborgene und die Verkappte" hat Don Cesar einen andern Cavalier im Zweikampf getödtet, weil er seiner geliebten Dame mit Liebesanträgen nachgestellt hatte. Vater und Vetter des Getödteten, sowie der Bruder der Dame halten es nun für ihre ritterliche Ehrenpflicht, den Don Cesar auf Tod und Leben zu verfolgen; Jene wegen des Mordes, Dieser, weil Don Cesar durch jenen Zweikampf den Ruf seiner Schwester gefährdet hat. Aber dasselbe tiefe Ehrgefühl, gegen welches die Liebe bei aller Leidenschaftlichkeit überall unbedingt zurücktreten muß, und das eine sinnreiche Reihe der ergötzlichsten Verwickelungen veranlaßt, führt auch wieder durch das ganze Labyrinth derselben zu einer heitern Lösung. Denn der Vetter vergibt dem Don Cesar, da er erfährt, daß der Ermordete „Mann gegen Mann in gleichem Kampfe" gefallen; der Vater, weil er dem Don Cesar, ohne ihn zu kennen, das Wort gegeben, ihn zu schützen, und der Bruder der Dame, weil Don Cesar, wie sich endlich ergibt, ihr Verlobter ist; eine Scrupulosität, die seitdem auf den modernen Bretern der souveränen Komödienliebe gegenüber allerdings ziemlich altfränkisch geworden ist.

Aus jenem idealen Princip der Ehre aber und dessen religiösem Charakter stammt noch eine andere Grundkraft des spanischen Schauspiels: die Heiligkeit der Lehenstreue.

Sie bildet unter andern die Seele eines der herrlichsten Trauerspiele, die jemals gedichtet worden; wir meinen „Den standhaften Prinzen" von Calderon. Sonst ist es in der Tragödie fast überall der dämonische Titan in der Menschenbrust, der potenzirte Egoismus übermenschlicher Thatkraft, der an der Gewalt des Irdischen scheitert. Hier dagegen ist es gerade umgekehrt eben das Widerspiel alles Egoismus, die Kraft der Entsagung, mit Einem Wort: der christliche Heldenmuth, der das irdische Dasein besiegt. Don Fernando, der Bruder des Königs von Portugal, ist in dem Kriege gegen die Mauren als Gefangener in die Hand des Königs von Fez gefallen, und da dieser als Lösung für ihn die christliche Stadt Ceuta fodert, versagt Fernando, obgleich sein königlicher Bruder selbst hierzu die Vollmacht ertheilt, dennoch die Uebergabe der Stadt, „weil sie Gottes ist, nicht seine". Und somit nur Gott als seinen höchsten Lehensherrn anerkennend, zerreißt er die Vollmacht, ergibt sich dem Könige von Fez unbedingt als Sklave und weist selbst die Ehrenbezeigungen seiner Mitsklaven zurück. Denn:

> Wer bin ich? Mehr als ein Mensch?
> Und weil doch unsre Sachen,
> Wo heut' nicht, morgen gleich der Tod wird machen,
> So wäre wohl geborgen,
> Wer heut' nichts übrig ließ zu thun für morgen.

Das ist ein echter Liberalismus, der sich, wie man sieht, mit dem Christenthum gar wohl verträgt, ja mit demselben großgewachsen ist. — Darauf wird uns Fernando in seinem tiefsten Elende vorgeführt; aber es überkommen uns dabei anstatt der hier so naheliegenden weichlichen Rührung alle geheimnißvollen Schauer geistiger

Uebermacht. In Lumpen, verhungernd, den Tod schon in den Gliedern und um Brot bettelnd, ist er mitten unter seinen Peinigern der unabhängige Sieger, in seinen Leiden sich so frei bewegend, daß die Sklavenketten beständig melodischen Klang geben. Und als endlich sein Leib zusammenbricht, und nun der König von Portugal, zu spät, zur Befreiung seines Bruders herbeieilt, richtet sich der verklärte Heldengeist des Todten noch einmal auf und führt, bei stiller Nacht im Ordensmantel mit brennender Fackel voranschreitend, das christliche Heer zum Siege; ein Triumph des Ewigen über das Irdische von so tragischer Gewalt wie sie kein Schauspiel aller andern Nationen aufzuweisen hat.

Man sieht schon aus diesen Andeutungen, wie bei Calderon die Grenzen des weltlichen und geistlichen Schauspiels überall ineinanderlaufen. Noch deutlicher wird dieser Uebergang in seinem „Wunderthätigen Magus". Dieses Schauspiel behandelt die Sage von Faust, und es ist nicht ohne Interesse, die ganz religiöse Auffassung Calderon's mit der Goethe'schen zu vergleichen. Bei Calderon ist es ein durchgehendes Hereinragen der Höllenmacht mit allen ihren Schrecken, während dieselbe bei Goethe nur als ein Spiel der dämonischen Mächte im Menschen erscheint; hier tritt der Teufel als Pudel auf, dort als ein furchtbares Gewitter. Auch Cyprianus, der spanische Faust, beginnt voll Wissensgier mit religiösem Grübeln, aber es sind nicht Zweifel, sondern dunkle Ahnungen der göttlichen Wahrheit. Auch hier drängt die irdische Liebe zu Justina sich zwischen ihn und den Himmel, aber diese Liebe ist kein blasirtes Lüsteln, wie bei Faust, sondern brennende Leidenschaft. Auch er verschreibt, aber mit tiefem Grauen, seine

Seele dem Teufel, und der Teufel verheißt ihm dafür Justinens Genuß. Allein er hat keine Gewalt über reine Seelen, der höllische Zauber bricht vor Justinens Gottvertrauen zusammen, und Cyprianus umarmt ein Trugbild, einen Leichnam. Und nun zum Schluß zeigt sich die ganz verschiedene Richtung. Während den deutschen Volks-Faust der Teufel holt, welchem der Goethe'sche nur durch ein poetisches Kunststück scheinbar entgeht, wendet sich Cyprian erschüttert vom Gefühl der Nichtigkeit alles Endlichen, entschlossen zu Christus, bezwingt in dessen Namen den Teufel und stirbt, seine Frevel sühnend, den Märtyrertod mit Justina in höherer Liebe vereint, die sich wie ein Phönix aus der Asche der irdischen erhebt.

In dem geistlichen Schauspiele: „Die Andacht zum Kreuze", dagegen tritt jenes religiöse Princip ganz unverhüllt hervor. Es ist in seinen äußern Umrissen ein heutzutage sehr gebräuchliches Thema. Eusebio liebt Julia, die als Nonne für das Kloster bestimmt ist, und ihn wiederliebt; also ein Feld, auf dem sich in neuerer Zeit seit Sigwart die fruchtbarsten Gemeinplätze und menschenfreundlichsten Fußtritte gegen Pfaffen, Aberglauben 2c. fast müde getummelt haben. Aber wer diese Geschichten in unsern Leihbibliotheken studirt und liebgewonnen hat, dem rathen wir durchaus nicht, zu dem Calderon'schen Trauerspiel zu greifen, es dürfte nicht ohne großes Aergerniß seiner Aufklärung abgehen. Da hat z. B. Eusebio gleich anfangs den Bruder seiner Julia im Zweikampf ermordet. Flüchtig und verfolgt wird er dann Räuberhauptmann und steigt, in völliger Verwilderung, Nachts in das Kloster ein, um Julien zu entführen. Doch ein Kreuzesmal, das er auf ihrer Brust entdeckt, erfüllt ihn

großem Prachtaufwande gegeben wurden. Das Personal ist fast überall allegorisch; die menschliche Natur, die Weisheit, das Heidenthum, das Judenthum, die Jahreszeiten, die Laster, der Teufel, welcher gewöhnlich einem Drachenrachen entsteigt, ja selbst der menschliche Gedanke in Narrentracht, werden redend und handelnd eingeführt. Der Stoff ist meist biblisch, zuweilen aus der vaterländischen Geschichte, manchmal sogar aus der Mythologie, Alles aber, der speciellen Bestimmung gemäß, in steter Beziehung auf das Geheimniß der Gegenwart Christi in der Hostie, dessen Verherrlichung eben die Aufgabe war. Ein auf das tiefsinnigste mannichfach variirtes Lieblingsthema ist hierbei der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechts. So betritt z. B. in „Gift und Gegengift" („El Veneno y la Triaca") die menschliche Natur, als Infantin, in Begleitung ihres Mentors, des Verstandes, und der Unschuld, ihrer Gespielin, in strahlender Schönheit den Paradiesesgarten ihres Reiches, wo Blumen, Quellen und Vögel singend ihre junge Herrin begrüßen. Während sie aber so zwischen den lieblichen Klängen weiter wandeln, erscheint von der andern Seite Lucifer (der gefallene Morgenstern), als Gärtner verkleidet, und begegnet, nachdem er durch einen wundervollen Monolog sich eingeführt, der unbefangen umherschweifenden Unschuld, welcher er sogleich listig seine Freundschaft anträgt. Diese fühlt sich jedoch unheimlich bei dem Anblicke des stolzen Mannes und sucht ihm zu entfliehen. Darüber kehrt die Infantin wieder zurück, die Scheue fürstlich ermuthigend: sie habe nichts zu fürchten, wo ihre Herrin gegenwärtig sei. Auf ihre Fragen dann antwortet Lucifer, er stamme aus einem fremden Lande, ein erlauchter Fürst von so leuchtender

Herkunft, daß die Strahlen der Sonne an den Funken erglühen, die er scheidend versprüht. In seinem Vaterlande habe ihn der König selbst so hoch gehalten, daß er ihm einst vertrauensvoll das Bildniß seiner Braut gezeigt. Bei dem Anblick dieses Bildes aber in Neid und Liebe entbrannt, habe er sofort ein Heer von gleichgestimmten Vasallen geworben und einen Bürgerkrieg entzündet, um die Braut für sich zu gewinnen und sich selbst auf den Thron zu schwingen. Mit wenigen großartigen Zügen schildert er den furchtbaren Kampf, der mit dem Sturz und der ewigen Verbannung der Rebellen geendet. Das Original jenes Bildes aber sei die Infantin selbst.

Es folgt nun eine feurige Liebeserklärung, die jedoch von der sich rasch entfernenden Infantin entrüstet zurückgewiesen wird. Darüber entflammt der Vulkan in des Dämons Brust in voller Zornespracht. Er beschließt, Blumen, Lüfte und Quellen zu vergiften, und beschwört zu seinem Beistande das Schrecken der Sterblichen, den Richter alles Lebenden, den Gesellen der Sünde — den Tod herauf, der auf seinen Ruf aus einem Baumstamm hervortritt, um die Befehle seines Fürsten zu empfangen.

Auf Lucifer's Frage, wohin er, um die widerspenstige Schöne zu bezwingen, seinen Zauber niederlegen soll, räth ihm der Tod, den Vorüberzug der Jahreszeiten abzuwarten, welche soeben nahen, um der Infantin ihre Gaben darzubringen. Der Winter bringt einen Krystallbecher mit Wasser, der Frühling Blumen, der Sommer Aehren und der Herbst seine Früchte. Allein Lucifer wagt es nicht, sein Gift einzusenken; nicht in das Wasser, weil darin ein ihm unbekannter sacramentalischer Abgrund verborgen, nicht unter die Blumen, weil eine derselben das

Abbild einer andern Blume von fleckenloser Jungfräulichkeit; nicht in die Aehren, denn in ihnen sei ein großes Mysterium verhüllt; dagegen wählt er die Früchte, falls eine von ihnen vom Wurme angefressen sei. Scheu aber überläßt er die Vergiftung dem Tode, der auch heimlich eine Schlange aus seinem Busen unter die Früchte gleiten läßt.

Darauf sehen wir die Infantin sich in einer Quelle spiegeln, wie sie in ihre eigene Schönheit sich verliebt und wünscht, daß die ganze Welt nur eine Spiegelquelle wäre. Jetzt kommen die Jahreszeiten in Begleitung des Todes und bieten unter Gesängen ihr ihre Gaben dar. Der Tod, der sich für den alten Gärtner ihres Reichs ausgibt, reicht ihr den schönsten Apfel: wenn sie davon esse, werde ihre Weisheit noch ihre Schönheit übertreffen. Vergebens warnt die Unschuld, daß es darunter auch eine verbotene Frucht gebe. Die Infantin findet es sehr thöricht, ein solches Glück von der Hand zu weisen und beißt in den Apfel. Die Jahreszeiten singen wieder ihre Festlieder, sie aber schauert plötzlich zusammen, denn sie sieht auf einmal Alles ringsumher verwandelt. Die Musik erklingt ihr wie ein Wehgeschrei der Lüfte, die Blumen sind verblaßt, die Bäche trübe, die Bäume starren wie Gerippe des Lenzes, ja die Thiere selbst, die sonst vertraulich mit ihr gekost, fliehen vor ihr, oder kehren feindlich ihre Wildheit gegen sie. Sie erkennt die Unschuld nicht mehr, die sich in Schlauheit verkehrt hat. Vergeblich suchen die Jahreszeiten sie zu trösten, sie entsetzt sich vor ihnen, denn der Winter erstarrt sie durch sein Eis, die Frühlingsblumen sind voll Dornen, der Sommer versengt sie, die Früchte des Herbstes sind erkrankt, und als sie sich wieder

in dem Bache erblickt, stiert sie daraus, anstatt der vorigen Schönheit, ein Leichnam an. Voll Verzweiflung will sie sich vom Felsen in das Meer stürzen, wird aber von dem herbeieilenden Verstande zurückgehalten, welchem sie, wie von Wahnsinn ergriffen, entflieht. Da verschwören sich die Jahreszeiten, ihr nicht länger zu gehorchen, da eine Verstandeslose nimmermehr des Reiches Erbin und ihre Herrin sein könne. Allein der Verstand beschwichtigt sie, und läßt von der Fama im Namen des Königs durch alle Welt verkünden, daß die Infantin als Braut heimführen solle, wer sie von ihrem schweren Unfall heilt. — Während darauf der grämliche Winter in Feld und Wald alle grüne Pracht zerstört, vernimmt man von ferne einen wunderbaren Klang und sieht ein Schiff, worauf ein Pilger steht, sich dem Strande nahen. Der Pilger, die Seinigen auf dem Schiffe zurücklassend, besteigt das Land, und beklagt sich über den rauhen Empfang, der ihm vom Winter in der fremden Oede zutheil wird, nimmt jedoch die ihm dargebotene Herberge in einer schlechten Hütte und das ärmliche Strohlager demüthig an. Als er aber berichtet, wie er, von der allgemeinen Klage gerührt, gekommen sei, die ihm von Mutterseite verwandte Infantin herzustellen, ruft der Winter sogleich die Kunde ringsumher aus, und tritt voller Freuden sein Regiment dem Frühling ab, und unsichtbare Stimmen singen: Ehre sei Gott in der Höh', und Friede den Menschen auf Erden.

Jetzt ergehen sich Lucifer und die Infantin in der schönen Jahreszeit; er umstrickt sie mit falschen, süßen Worten, und wenn ihre Vasallen sie verbannt, gebe er ihr dafür ein schöneres Reich im Centrum der Erde mit Allem, was da unten glüht und funkelt. Allein auch die

Unschuld die nun als Dame in buntem Flitterstaat erscheint, vermag mit ihrem Geplauder ihre Herrin nicht zu erheitern. Die Infantin ist müde und krank, aber eben in ihrer Krankheit gefällt sie dem Lucifer nur um so mehr.

Da kommt der Verstand und kündigt die verheißungsvolle Ankunft des fremden Pilgers an. Lucifer spottet über die Vermessenheit desselben, denn da das Gift ein unendliches, so müsse auch das Gegengift unendlich sein, und dazu genüge keines Menschen Kraft. Der Verstand erwidert aber, der Pilger habe zwei Naturen, eine menschliche und eine göttliche. „Wer sagt das“, ruft Lucifer trotzig. — „Mein Wort, das Lichtes Blitz und Donner ist“, entgegnet der Fremde hervortretend und ein Pistol auf ihn abfeuernd, daß Lucifer vor Schreck zusammenstürzt. Die betroffene Infantin erstaunt über die schöne milde Gestalt des Fremdlings. Dieser aber ruft sie freundlich zu sich und heißt sie, ihm ohne Rückhalt, Ursache und Verlauf ihres Uebels zu vertrauen, und infolge dieses reuigen Bekenntnisses verordnet er nun gegen das Feuer, das sie verzehrt, das Wasser der Taufe; gegen die Lügenworte, die sie verführt, das Wort der Wahrheit; gegen den Todesbaum den Baum des Lebens, gegen die vergiftete Speise des Apfels eine andere heilende Zehrung. Die Infantin wäscht darauf ihr Angesicht in einer klaren Quelle und erscheint wie neugeboren. Nun erblickt sie, zu Leid und Buße, einen Baum, in dessen Höhlung ein Todtengerippe aufgerichtet steht. Der Anblick erfüllt sie mit Entsetzen; aber der Tod ist überwunden und der Baum, frische blühende Zweige treibend, gipfelt sich in einem Kreuz, über welchem als Krone die reine unbefleckte Hostie schwebt. „Das ist mein Leib“, sagt der Pilger, „und

dies ist das Wort des Lebens.“ Nun wird die genesene Infantin als Braut dem Pilger übergeben, der sie auf sein Schiff führt und Alle, die sich mitzufahren sehnen, dazu einladet, doch nur freiwillig und ohne Zwang, denn es sei keine Galeere, sondern das Schiff der Kirche. Und nun sieht man sie bei heiterm Sonnenschein dahinschweben, die Infantin sitzt am Vordertheil unter der Leuchte des ewigen Lichts, die Unschuld, wieder in ihrem angeborenen Zustande, lehnt am Mast, der Verstand führt das Steuer und Lucifer sendet ihnen ingrimmig machtlose Flüche nach, und die Andern singen: fahre wohl, fahre wohl! — — Und dies ist wohl eines jener Autos, bei dessen Schluß, wie Augenzeugen berichten, sämmtliche Zuschauer in ihre Knie sanken und, in den Gesang mit einstimmend, das Schifflein wohl zu fahren hießen.

Die Calderon’schen Autos sind die poetische Verklärung der alten Mysterien und Moralitäten, und vorzugsweise eine Poesie des Unsichtbaren. Wir sagen: vorzugsweise, denn im Grunde geht alle Poesie auf nichts Geringeres, als auf das Ewige, das Unvergängliche und absolut Schöne, das wir hienieden beständig ersehnen und nirgends erblicken. Dieses aber ist, wie wir schon oben bemerkten, an sich undarstellbar, und kann nur sinnbildlich, das ist in irdischer Verhüllung und durch diese gleichsam hindurchschimmernd, zur Erscheinung gebracht werden. Alle echte Poesie ist daher schon ihrer Natur nach eigentlich symbolisch, oder mit andern Worten eine Allegorie im weitesten Sinne. Es kommt dabei nur auf die künstlerische Vermittelung, d. h. darauf an, daß das Ewige, nicht als metaphysisches Abstractum, das verhüllende Irdische nicht als bloße todte Formel dafür erscheine, sondern

daß beide einander innig durchdringen und also die Allegorie lebendig wird, die poetischen Gestalten nicht blos bedeuten, sondern wirkliche, individuelle, leibhaftige Personen sind. Und eben dieses Außerordentliche ist hier dem bewunderungswürdigen Genie dieses Dichters fast überall vollkommen gelungen. Indem das Göttliche menschlich, das Irdische aber, die ganze Natur, gottestrunken in Stern und Baum und Blumen mitredend, zum Symbol des Uebersinnlichen wird, spielt das Ganze in einer Höhe, wo das Diesseits und Jenseits wunderbar ineinanderklingen und Zeit und Raum und alle Gegensätze in dem Geheimniß der ewigen Liebe verschwinden. Wir fühlen, es schlummert unter dem irdischen Schleier ein unergründlich Lied in allen Dingen, die da sehnsüchtig träumen, Calderon aber hat das Zauberwort getroffen, und die Welt hebt an zu singen.

Es ist hiernach kaum glaublich und dennoch wahr, daß die Calderon'schen Autos in neuester Zeit von protestantischen Literaturhistorikern, die sie aber schwerlich gelesen haben, für baaren, ja unerträglichen Unsinn erklärt worden sind. Wir erlauben uns daher hier noch das Urtheil eines unbefangenen und mit der Sache vollkommen vertrauten Protestanten hinzuzufügen. Adolf Friedrich von Schack sagt in seiner vortrefflichen Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien: „Die Nachwelt kann nicht umhin, die Bewunderung des 17. Jahrhunderts für diese Dichtungen zu theilen, sobald sie nur Selbstverleugnung genug besitzt, um sich aus dem so ganz verschiedenen Ideenkreise des Tages in die Weltanschauung und die Vorstellungsweise zu versetzen, aus denen die ganze Gattung von Dramen hervorgegangen ist. Der, welcher sich auf diese

Art in den Geist eines vergangenen Jahrhunderts zu vertiefen vermag, wird die Wundergebilde von Calderon's Autos etwa mit denselben Empfindungen vor sich aufsteigen sehen, mit denen ein Seher, das Auge mit weittragendem Rohre bewaffnet, ferne Himmelsräume durchfliegt, in denen sich die Milchstraßen zu Sonnen vertheilen und aus der dämmernden Tiefe des Alls neue Welten von ungeahntem Glanze emportauchen. Oder wählen wir ein anderes Gleichniß, so mag ihm zu Sinne werden, wie dem Seefahrer, wenn er die weite Wasserwüste durchschnitten und nun ein neues Erdreich betritt, das ihn mit unbekannten und wunderbaren Gestalten umgibt, in dem Brausen seiner Riesenwälder und Ströme mit geheimnißvollen Klängen zu ihm redet, und wo in einer andern Natur andere Gattungen von Wesen ihn mit fremden Blicken anschauen. In der That, wie ein solches Reich der Wunder umfangen uns diese Dichtungen. Ein Tempel thut sich vor uns auf, in dessen Bau, wie in dem Grabestempel des Titurel, sich das ewige Wort sinnbildlich gestaltet hat. Beim Eintritt weht es uns entgegen, wie ein Geisterhauch der Ewigkeit, und eine heilige Morgenröthe, wie vom Glanze der Gottheit, wallt durch den hehren Raum. Im Mittelpunkte ragt, als Centrum alles Seins und aller Geschichte, das Kreuz, an dem sich der unendliche Geist selbst in unendlicher Huld für die Menschheit geopfert hat. Am Fuße des hohen Symbols aber steht der Dichter als Hierophant und Prophet und deutet die Bilder an den Wänden und die stumme Rede der Ranken und Blüten, die sich an den Säulen emporschlängeln, und die Töne, die klangreich vom Gewölbe niederrinnen. Er schwingt den Stab und die Hallen des Tem-

pels dehnen sich aus ins Unermeßliche; ein Säulengang führt durch die Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch bis zur dämmergrauen Vergangenheit, da zuerst der Quell des Lebens aufrauschte und die Sonnen und Sterne, dem Schoose des Nichts entstiegen, ihren Lauf begannen; und der begeisterte Seher enthüllt das Geheimniß der Schöpfung und zeigt uns den Hauch Gottes über dem Chaos brütend, die Erdenfeste von den Gewässern trennend, dem Monde und den Gestirnen ihre Bahnen anweisend und den Elementen befehlend, wie sie sich fliehen und suchen sollen. Wir fühlen uns umwallt von dem Flügelschlage des Weltgeistes und hören die Jubelchöre der neugeborenen Sonnen, wie sie feiernd auf ihren Bahnen einherziehen und den Ruhm des Ewigen verkünden. Von der Dämmernacht an, die den Ursprung aller Dinge verhüllt, sehen wir dann den Zug der Völker durch die aufblühenden und hinwelkenden Geschlechter der Menschen hindurch jenem Sterne folgen, der die Weisen aus dem Morgenlande leitete, und der Stelle der Verheißung entgegeneilen; nach vorwärts aber liegt, vom Glanze der Erlösung und Versöhnung überstrahlt, die Zukunft mit ihren noch ungeborenen Generationen. Und der heilige Dichter weist rings umher ins Grenzenlose, durch die Schranken der Zeit in die Ewigkeit hinaus, zeigt die Beziehungen alles Geschaffenen und Ungeschaffenen zu dem Symbol der Gnade und wie alle Völker andachtsvoll zu ihm emporschauen; das Weltall in seiner tausendfachen Erscheinung wird mit dem Chore aller seiner Stimmen ein Psalm zum Preise des wunderbar Herrlichen; Himmel und Erde legen ihre Gaben vor ihm nieder, die Sterne, «die nie welkenden Blumen des Himmels», und die Blüten, «die vergängli-

chen Sterne der Erde», müssen ihm huldigen; der Tag und die Nacht, das Licht und die Finsterniß liegen anbetend vor ihm im Staube, und der Menschengeist öffnet seine verborgensten Schachten, um alle seine Gedanken und Gefühle in der Anschauung des Unendlichen zu verklären."

Ein solcher Genius geht nicht spurlos vorüber. Eben weil Calderon an dem vorgefundenen Drama nichts änderte, sondern ihm nur den höchsten volksthümlichen Ausdruck gab, so hat auch der Klang, den er angeschlagen, noch lange nachgeklungen. Wir wollen aus der großen Reihe seiner Nachfolger hier nur an Moreto, Roxas und Solis erinnern, die in ihren glücklichsten Momenten ihrem Meister fast noch gleichstehen, und von denen der Erstere auch uns durch seine „Donna Diana" wohlbekannt ist. Im Jahre 1632 zählt man 76 Schauspieldichter allein in Castilien, und zu Anfang des 18. Jahrhunderts über 30,000 Theaterstücke. Gelehrte und Ungelehrte, Handwerker, Handelsleute und Fürsten, ja die Könige selbst dichteten in gleichem Sinne für die Bühne; dieselben Schauspiele, an denen der hohe Adel in Buen Retiro und den andern königlichen Schlössern sich ergötzte, entzückten auch das Volk auf den Hofplätzen von Madrid, eine Thatsache, die dem Volke wie dem Adel zu gleichem Ruhme gereicht, und bei der Bedeutsamkeit des größten Theils dieser Schauspiele einen Maßstab für die staunenswerthe poetische Ausbildung der Nation gibt. Aber das spanische Schauspiel jener Zeit war eben kein willkürliches Kunststück, sondern das gleichsam mitdichtende Volk selbst, sein innerstes Erinnern, Lieben und Leben. Und dieses Leben war durch die ganze Geschichte, durch die Jahrhundert langen Kämpfe

und die glänzende Weltherrschaft der Nation so hochgestimmt, daß es so bald nicht erschüttert werden konnte. Daher die seltsame Erscheinung, daß das Drama dort weder von der finsteren Engherzigkeit Philipp's II. verschüchtert, noch durch die Gunst des prachtliebenden Philipp's IV. verführt wurde, seine schönste Blüte vielmehr gerade mit dem längst hereingebrochenen äußern Verfall zusammentrifft.

Allein es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Als die dem Volke fremden Bourbonen endlich dieses Volk sich selbst entfremdet hatten, mußte nothwendig auch das Drama, eben weil es lediglich auf dem Volke beruhte, dem herabsinkenden Zuge folgen. Und so sehen wir, wie immer in solchen Fällen, dem großen Zwecke die kleinlichen Mittel sich vordrängen, anstatt des Reinmenschlichen den einzelnen Menschen mit seinen zufälligen Besonderheiten, statt der Idee die Charakterzeichnung immer deutlicher hervortreten. So entstand das Figurenspiel (Commedia de figuron), das sich wesentlich um Eine lächerliche Person dreht, und wovon schon Moreto in seinem „Süßen Don Diego", ein Vorbild gegeben, das aber dann sehr bald in Caricatur und leere Posse ausartete. Ebenso verklingen nun die alten Romanzen, die in und zwischen den Schauspielen gesungen wurden; das Musikalische, das bei Calderon nur als Schmuck und tieferer Accent gedient, macht sich nach und nach von der Poesie unabhängig und als selbständige Oper geltend; bis zuletzt die Geister-Seuche, die durch ganz Europa ging und von der wir weiter unten ausführlicher reden werden, das schon sieche Drama vollends dahinraffte, und die Poesie, das Volk verachtend, bei Hofe zu Lehen ging. — Jedenfalls

aber ist das spanische Theater, ungeachtet des verhältnißmäßig kurzen, kaum ein Jahrhundert umfassenden Zeitraums, wo es unverbrüchlich auf religiös-nationalem Boden stand, das reichste aller gebildeten Nationen der neuern Zeit.

Auch in England ist das Drama aus der religiösen Volksanschauung entstanden, deren poetischer Ausdruck: die Mysterien und Moralitäten, dort, wie wir schon oben bemerkt haben, am längsten bewahrt und gepflegt wurde. Beide, das englische und spanische Schauspiel, entwickelten sich zu gleicher Zeit, aber durchaus unabhängig voneinander, sowie von dem Einflusse aller andern Nationen, organisch aus der Geschichte und dem geistigen Bedürfniß des Volks. Daher sind sie in ihrem Grundwesen einander oft so überraschend ähnlich, denn das Reinmenschliche ist überall dasselbe, aber auch wieder so eigenthümlich verschieden, wie diese Völker selbst, deren geistige Physiognomie sie darstellen. Der Spanier, von Natur poetisch gestimmt, ernst, tapfer, stolz, verständig, war durch eine harte Schule gegangen; fast unausgesetzt im Feldlager oder auf kühnen Entdeckungsfahrten in eine unbekannte Welt, hat er ein tiefes Gefühl für das Große, Edle und Wunderbare; aber die heimische Lust am häuslichen Stilleben, das was wir Gemüthlichkeit nennen, ist ihm fremd. Um seine Religion hat er Jahrhunderte lang blutig geworben, sie ist sein Vaterland, seine Braut, und er liebt sie mit aller Leidenschaft des Südländers und schmückt

sie mit den Farbengluten, die er von seinen gebildeten Todfeinden, den Mauren, sich erobert. Der Sprecher dieser Altspanier war Calderon. — Ganz anders dagegen verhielt es sich in England, als dort das Drama zur Herrschaft kam. Die Kirche war zerfallen, aber ihre Ruinen standen noch ehrfurchtgebietend und weckten die alten Erinnerungen, und auf den Trümmern stand ein starkes, lebenskräftiges Geschlecht an der Wetterscheide zwischen der alten und neuen Zeit. Der junge Protestantismus drängte, wie überall so auch hier, von der Phantasie zum Verstande, vom Glauben zur praktischen Moral, aber das eigenthümliche, tiefe Naturgefühl der Nation, das sie mit allen germanischen Stämmen gemein hat, sträubte sich gegen diesen zersetzenden Proceß, und suchte den Protestantismus, wo er ihn nicht überwinden konnte, wenigstens erfrischend zu durchdringen. Das englische Drama ist ein beständiger, unversöhnter Kampf dieser beiden Elemente, und der große Vorkämpfer ist Shakspeare.

Es kann hier überhaupt, wo bloße Umrisse und Deutungen gegeben werden sollen, eigentlich nur von Shakspeare die Rede sein. Denn unter seinen namhaftern Vorgängern kann Lilli gar nicht, Marlow nur wenig in Betracht kommen. Der Erste war ein pedantischer, gelehrtwitzelnder Süßling, das tüchtige Talent des Andern dagegen rang noch unbeholfen mit den Rohheiten des Anfängers, wenngleich nicht ohne häufig überraschende Lichtblicke, die bereits die künftige Größe ahnen lassen. Das freilich sehr hoch anzuschlagende Verdienst dieser Vorschule war eigentlich nur ein negatives, daß sie nämlich, mit richtigem Instinct weder nach dem classischen Alterthum noch nach den gelehrten Prätensionen ihrer französischen

Nachbarn fragend, den nationalen Grund und Boden sich bewahrte, auf welchem dann Shakspeare seinen Wunderbau aufgerichtet, der noch heute das Staunen der Welt ist, und den, seit der Meister schied, kein Sterblicher weiter fortzuführen vermochte.

Manche Literarhistoriker der neuern Zeit gefallen sich darin, Shakspeare den Dichter des Protestantismus zu nennen und ihn als ein Product der Reformation darzustellen. Wir gestehen, daß wir diese Behauptung kaum begreifen könnten, wenn wir von dieser Seite nicht längst schon an jene Art von Selbstüberschätzung gewöhnt wären, welche alles Große und Schöne, das sich seit drei Jahrhunderten irgendwo hervorgethan, ihrem Parteibegriffe zueignet. Wir dagegen meinen vielmehr: nicht infolge der Reformation, sondern trotz derselben ist diese Dichtererscheinung einzig nur durch ihre gesunde, jedes Hinderniß überwältigende Kraft möglich geworden. Der Charakter des protestantischen Dramas bestand damals überall wo die Reformation herrschend wurde, darin, daß dasselbe, mehr oder minder vom Volke abgewendet, sich entweder in theologischer Polemik verlor, oder humanistisch auf das Alterthum und auf Gelehrsamkeit, auf die sogenannten Realien, ging. Von dem Allen aber ist bei Shakspeare keine Spur. Er dichtete seine Schauspiele in der vorgefundenen volksthümlichen Form lediglich für das englische Volk, mit dem er durch seine Vaterlandsliebe innig zusammenhing. Auch das Alterthum war ihm, wie bei Calderon, nur eine poetische Symbolik mit entschieden nationaler Färbung, und von dem ordinären Schulkram endlich, auf den jene protestantischen Dramatiker so großes Gewicht legten, macht er so wenig Gebrauch, daß er

z. B. ganz sorglos Seeschiffe in Böhmen landen läßt, und daher von den entrüsteten Gelehrten als ein Ungebildeter aus ihrem Zunftregister gestrichen wurde.

Ebenso wenig ist auch seine religiöse Weltansicht etwa specifisch protestantisch. Er konnte natürlicherweise nicht dichten wie Calderon, weil er eben kein Spanier und, soviel wir wissen, auch kein Katholik war. Aber durch das eigenthümliche starke Naturgefühl, das bei ihm überall wunderbar hervorbricht, repräsentirt er recht eigentlich jene Naturseite des Christenthums, die in der alten Kirche von jeher in ihren Traditionen, Bildern und Legenden vertreten war und dem damaligen starrorthodoxen Dogmatismus der Protestanten geradezu entgegenstand. Hier nur einige dahingehörende Züge aus seinen Stücken. So erscheint sein Richard II., wie er, der irdischen Krone beraubt, in seiner tiefsten Noth und äußerlichen Erniedrigung erst wahrhaft königlich wird, ganz in der Glorie der kirchlichen Märtyrer. Wenn ferner, im zweiten Theile „Heinrich's VI.", der fromme König, gleichsam als das Symbol der himmlischen Gnade, vor den sterbenden Cardinal Beaufort tritt, so darf man sich in dieser erschütternden Scene, aus der uns alle geheimnißvollen Schauer der Ewigkeit anwehen, nur einfach an die Stelle des Königs einen Priester denken, und sie ist in jedem Worte der getreueste Ausdruck der katholischen Auffassung von den letzten Dingen. Im „Lear" muß der Seelenschmerz nachdem er durch alle Irrgänge des menschlichen Elends gegangen, sich zuletzt bis zum Wahnsinn steigern, weil der trostlose Heidenglaube der Leidenden nur in dem Erdenleben Hülfe sucht, dieses nicht als ein bloßes Vorspiel des vergeltenden Jenseits zu erkennen vermag. Im „Mac-

beth" endlich scheint durchaus ein heidnisches Fatum zu walten. Die Orakelsprüche der Hexen reißen den Helden von Frevel zu Frevel bis zum endlichen Siege fort. Aber droben ist es anders bestimmt. Macbeth's irdischer Glanz wendet sich für ihn zum Fluche, und dieser Fluch wird zum Segen der Unterdrückten. — Das Alles aber ist nicht nur eine christliche, sondern wesentlich die katholische Weltanschauung, am allerwenigsten also eine neue Errungenschaft der Reformation; und es kann uns hiernach die fühlbare Vorliebe nicht mehr überraschen, womit dieser Dichter, im schärfsten Gegensatz gegen die damals herrschende Zeitrichtung, seine Mönche überall als christlichmilde und wohlthätige Wesen darstellt.

Aus diesem innerlichen Gegensatze wird dann auch eine andere Eigenthümlichkeit Shakspeare's, welche ihn von allen gleichzeitigen Dichtern unterscheidet, erst verständlich: die geheimnißvolle Trauer wie über den Untergang einer schönern Welt, die selbst über seine heitersten Gebilde wie ein Wolkenschatten hinzieht, ein wahrhafter Weltschmerz, der um so erschütternder wirkt, da er nicht in weichlich-elegischen Klagen austönt, sondern mit der vollen Besonnenheit eines durchdringenden Verstandes sich geltend macht. Daher der melancholische Scharfsinn und kriegerische Witz, womit seine Nerven oft bis ins innerste Mark des Lebens einschneiden; sehr verschieden vom spanischen Gracioso, der im Behagen innerer Befriedigung anmuthig und harmlos nur an der Oberfläche mit den Erscheinungen spielt. Alles Herbe dieses Schmerzes aber, das ganze, ohne Religion unlösbare Räthsel des irdischen Daseins, concentrirt sich in dem trostlosen Tiefsinne Hamlet's, den er daher auch, obgleich er der vorhistorischen Sage ange-

hört, zu Wittenberg, dem damaligen Herde der skeptischen Grübelei, studiren läßt.

Ueberhaupt liegt Shakspeare's Bedeutung zum großen Theil in seiner eigenen Charakterschönheit, in der ethischen Gabe, überall nur mit dem Hohen, wo und wie es sich äußere, zu sympathisiren und das Gemeine zu hassen. Es ist mit Einem Wort die poetische Gerechtigkeit; nicht die, welche am Schluß des fünften Actes die Tugend belohnt und das Laster bestraft, sondern das tiefe Wahrheitsgefühl, das unbestechlich den irdischen Dingen durch allen Schein der Lüge und die verschlungenen Labyrinthe der Leidenschaft bis auf ihren letzten Grund schaut. Was die erstaunten Aesthetiker von der schaffenden Dichterkraft sagen, wird bei keinem andern Dichter so klar, als bei Shakspeare. Ohne alle pragmatischen Anstalten, Erklärungen oder Entschuldigungen, wie durch einen Zauberschlag, stehen seine Personen leibhaftig vor uns, haben ihre unverkennbare Signatur und Berechtigung schon in sich, und reden und thun eben, wie und weil sie jeder in seiner Art nicht anders können. Denn weil er selbst so ohne Falsch, so hat sich ihm auch die Welt vertraulich gezeigt in ihrer ursprünglichen Schönheit, und mit allen Schauern und Abgründen, die auf die arme Schönheit lauern. Er idealisirt nirgend willkürlich, denn er hat eine höhere Idealität in den Geschicken erkannt, und deutet nur die geheimnißvolle Hieroglyphenschrift, in der der Herr die Weltgeschichte dichtet, sodaß wir in seinen historischen Stücken beständig das Gefühl haben, als sähen wir das Auge Gottes mild und ernst durch die irdischen Nebel blicken.

Das ist in der That eine sittliche Hoheit, von der sich

die damaligen Theologen nichts träumen ließen, und von welcher der noch jetzt öfters gehörte Vorwurf einer rücksichtslosen Laxität Shakspeare's in Bezug auf die Geschlechtsliebe verschwinden müßte, wenn er überhaupt gegründet wäre. Allerdings mag sich heutzutage das kranke Ohr einer defecten Unschuld hier von manchem derben Witze verletzt fühlen. Man muß jedoch, hier wie überall, die Tugend von ihrem bloßen Scheine, dem Anstand, unterscheiden; jene bleibt freilich jederzeit dieselbe, während der gesellschaftliche Anstand die Mode wechselt, und dieser war ohne Zweifel damals noch weniger empfindlich, und bei jeder Gelegenheit gewöhnt, den Teufel ohne weitere Complimente und Umschweife bei den Hörnern zu fassen. Auch darf hierbei nicht übersehen werden, daß zu jener Zeit die weiblichen Rollen noch von Knaben dargestellt wurden, und die Frauen nur im Hintergrunde und verlarvt, gleichsam als ein unsichtbares Publicum, das Theater besuchen durften, mithin eine freiere Bewegung auf der Bühne allgemein herkömmlich war. Jedenfalls aber erscheint gerade Shakspeare unter den gleichzeitigen Dramatikern wahrhaft jungfräulich, und Frauengestalten wie z. B. seine Julie in „Romeo und Julie", oder Isabella in „Gleiches mit Gleichem" wiegen leicht einige Dutzend moderner Tugendheldinnen auf.

Nicht minder wunderlich und unklar ist auch die noch immer nicht ganz überwundene Meinung, welche diesen Dichter durchaus zu einem bloßen Naturalisten machen will, weil er Vers und Prosa, Ernstes und Komisches angeblich verworren und willkürlich durcheinandergemengt, und überhaupt die sogenannte wilde Natur, nach ihrer Ansicht, nicht gehörig gemaßregelt hat. Allein Kunst und

Natur sind glücklicherweise keineswegs so scharf geschieden, beide sind vielmehr nur der Unnatur entgegengesetzt, welche aber ebenso durch geregelte Künstelei als durch Uebertreibung und ein verwildertes Sichgehenlassen erzeugt wird. Es ist allgemein anerkannt, und von uns und Andern schon vielfach gesagt worden, daß es überhaupt zweierlei Hauptarten des Dichtens gibt; die eine vom Allgemeinen nach dem Besondern gerichtet, für die fertige Idee den irdischen Ausdruck suchend, während die andere vom Besondern der irdischen Erscheinung nach deren tieferer Bedeutung, nach dem Ewigen und Wahren emporstrebt. Man hat die erstere Kunstpoesie, die andere Naturpoesie genannt. Beider Unterschied aber ist, wenn wir sie nicht nach ihrer Manipulation, sondern in ihrem Endresultat fassen, eigentlich nur ein scheinbarer. Denn die Kunstdichtung wie die Naturdichtung werden ja eben erst dadurch Poesie, daß jene ihre wesenlosen Gedanken in einzelnen wirklichen Naturgestalten verkörpert, diese dagegen dasselbe Material nach demselben Lichte wendet und emporpfeilern läßt. Beide also treffen, gleichviel ob herabsteigend oder aufsteigend, auf dem gemeinsamen Boden der Natur zusammen, und es wird uns, wenn die Gestalten nur wahrhaft lebendig geworden, gar nicht einmal einfallen danach zu fragen, wie und woher sie ihre Seele empfangen haben. In der Natur aber, in den Träumen der Waldeinsamkeit wie in dem Labyrinth der Menschenbrust, schlummert von jeher ein wunderbares unvergängliches Lied, eine gebundene verzauberte Schöne, deren Erlösung eben die That des Dichters ist. Und diese Aufgabe hat Shakspeare mit solchem Tiefsinn und Kunstverstande gelöst, daß, wie die Erfahrung lehrt, an seiner

vermeintlich willkürlichen Gruppirung der Charaktere, der Scenen und des Dialogs selten etwas verrückt oder geändert werden darf, ohne den Bau des Ganzen zu stören. Ja am augenfälligsten vielleicht zeigt sich jene Naturkunst in seinen Lustspielen. Sie versetzen uns fast ohne Ausnahme mitten in das nationale Leben seiner Zeit, aber in dieses Alltagsleben, wo er es nicht geradezu auf märchenhaften Boden stellt, blitzt und leuchtet unversehens durch irgend eine offengelassene Thür oder Dachluke der Glanz eines fernen Wunderlandes herein. So geht in „Was ihr wollt“ eine Liebesgeschichte melodisch mitten durch den tollen Rumor der Narren. In den „Lustigen Weibern von Windsor“ spielt wenigstens der Schluß durch den Spuk eines poetischen Volksaberglaubens noch ins Wunderbare; und die Charaktere, obgleich sichtbar aus der unmittelbaren Gegenwart gegriffen, verhalten sich überall zur Wirklichkeit, wie etwa ein Vandyk'sches Porträt zu einem Daguerreotypbilde.

Wo aber ein wirkliches tüchtiges Leben für sich selbst eintritt, braucht es keine Lebensversicherung der sogenannten Illusion. Die damalige Bühne wußte daher nichts von täuschendem Luxus, weder von Decorationen, noch von ethnographischen Schneiderstudien, denn das Publicum, dem unser prosaischer Unglaube völlig fremd war, hatte noch Phantasie genug und bedurfte keines gemalten Pomeranzenbaums, um sich nach Italien zu versetzen. Unbekümmert um diese Nothbehelfe einer hülflosen Poesie, ergötzte sich das fröhliche Altengland allein in London in 17 gleichzeitigen Theatern an Stücken, wie wir sie seitdem nicht wieder gesehen haben. Denn Shakspeare hatte Alles unaufhaltsam mit sich fortgerissen. Massinger

und das Dioskurenpaar Beaumont und Fletcher, alle Drei höchst bedeutende Talente, dichteten ganz in seiner Art und Weise. Allein sie folgten ihm leichtsinnig in den Zauberwald, den er aufgethan, ohne die ihm eigenthümliche „Andacht des Gefühls", ohne seinen Ernst und seine tiefsinnige Orientirungsgabe und mußten sich demnach mehr oder minder verirren, zum abermaligen Zeugniß, wie unerläßlich für die Schönheit der Poesie die eigene Charakterschönheit des Dichters sei. Auch mochten sie wol selbst fühlen, daß sie es nicht machen konnten wie er, und versuchten es daher noch besser zu machen, indem sie ihn und die Natur überboten, die Tugend prunkvoll ausstaffirten, und das ekelhafteste Laster in lüderlichen Stücken zur Schau stellten. Es war ihnen überhaupt schon weniger um die Natur als um das Publicum zu thun, in dessen Gunst sie, weil sie ihm nicht so viel als Shakspeare zuzumuthen hatten, auch in der That ihren Meister eine Zeit lang verdunkelten. So unzuverlässig und wetterwendisch ist der Beifall der leichtzutäuschenden Menge! Ganz aus der Art geschlagen dagegen war Shäkspeare's Schüler und Zeitgenosse Ben Johnson, ein Mann von großem, nur nicht künstlerischem Verstande, der die Welt nicht poetisch, sondern kritisch betrachtete und sich vornehm über das Volk stellen wollte, wofür ihn dieses denn auch glücklicherweise unbeachtet auf der Gelehrtenbank sitzen ließ.

Wir nannten oben das alte englische Schauspiel einen Kampf des nationalen Naturgefühls gegen das eindringende protestantische Wesen. In den protestantischen Ländern wurden mit dem alten Glauben auch die damit zusammenhängenden Vorstellungsarten, poetischen Ueberlieferungen, Sagen und Legenden verworfen und vergessen.

Dies konnte allerdings in England nicht in gleichem Maße stattfinden, da hier die alte Kirche wenigstens in ihren äußern Umrissen stehengeblieben war und fortdauernd noch traditionelle Anknüpfungspunkte darbot. Daher konnte und mußte hier das nationale Schauspiel überhaupt sich reger und ungehinderter entwickeln, als da, wo die Reformation gänzlich mit der Vergangenheit gebrochen und also den historischen Fortgang des Volkslebens gestört hatte. Als aber nun in England das protestantische Element in den Puritanern ebenfalls zum unbedingten und extremen Siege gelangte, war es auch um das englische Schauspiel geschehen. Es hatte nämlich der immer intensiver um sich greifende Protestantismus nun auch gegen die Poesie protestirt. Die praktische Moral, da sie sich auf einmal über den Trümmern des alten Glaubens fast als die alleinige Religion erblickte, war hochmüthig und so reizbar und empfindlich geworden, daß sie durchaus keine Berührung mit der Welt mehr vertragen konnte. Alles dicke Blut dieser Krankheit concentrirte sich in den Rundköpfen der Puritaner, und aller Groll der Puritaner wandte sich gegen die Bühne, als die Repräsentantin der verhaßten, angeblich gottlosen Welt. Sie setzten sofort terroristisch ihre biblische Phantasterei an die Stelle der Phantasie, mittels Parlamentsacte wurden sämmtliche Theater aufgehoben und blieben 13 Jahre hindurch (1647 bis 1660) geschlossen, jeder Komödiant sollte mit dem Staupbesen, jeder Zuschauer mit 5 Schilling bestraft werden. Durch diese zelotische Barbarei der Republikaner wurde aber das Drama, wo es noch verstohlen fortlebte, gewaltsam aus dem Volke in das Feldlager der gebildetern Royalisten gedrängt. Die zahlreichen Schauspieler-

banden, nachdem sie so lange auf den Bretern Krieg gespielt, machten jetzt aus der Noth eine Tugend und fochten wirklich mit für den König, während sie einzelne Momente der Waffenruhe benutzten, um in den zerstreuten Schlössern des Adels, der sie in Schutz genommen, heimlich Vorstellungen zu geben.

Als jedoch unter Karl II. mit dem Bürgerkriege auch jener Druck endlich wieder aufhörte, war der goldene Faden schon zerrissen und von den alten Kunsttraditionen nur ihr äußerlicher Schein noch zurückgeblieben; und wie es in solchen Fällen jederzeit zu geschehen pflegt, die elastische, so lange unnatürlich niedergehaltene Triebkraft schnellte plötzlich um so stärker in das andere Extrem hinüber. Der sittliche Rigorismus schlug plötzlich in zügellose Frivolität um, man wollte keine Poesie mehr, man wollte blos Unterhaltung, um sich von der ungeheuern Langweiligkeit jener brutalen Moral zu erholen, und die, durch den Bürgerkrieg verwilderten Sitten, obgleich das Drama unter die sogenannten Gebildeten gefahren, verlangten nach gröberer Kost. Das Theater ging in Glanz, Luxus, Decorationen, prächtigem Costüm und Oper auf. Anstatt Shakspeare kam Dryden und erfand, zur anständigen Ergötzung des Hofes, das heroische Schauspiel voll Unnatur und großsprecherischem Bombast. Die nackteste Liederlichkeit des vom Volke geschiedenen Lustspiels (von Wycherley, Congreve u. A.) hatte frech das modische Mäntelchen höfischen Anstandes angethan, um sich gleichfalls courfähig zu machen. Alle Räckelei der Vornehmen: Verspottung der Ehe, Buhlerei, Geckenhaftigkeit und Freigeisterei waren in dem Lieblings-Charakter des londoner Wüstlings (rake) zusammengefilzt; und bei dieser exclu-

siven Wendung nach den höhern Gesellschaftsregionen ermangelten auch die Gelehrten nicht, sofort in Reih und Glied zu treten. —

So waren denn also das spanische und das englische Schauspiel gleichzeitig und ohne voneinander zu lernen oder nur zu wissen, weil aus derselben Wurzel stammend, ein Jahrhundert lang dieselbe Bahn nebeneinander fortgegangen, bis Calderon und Shakspeare das nationale Entwickelungswerk vollendeten, und somit das Mittelalter abschlossen, indem sie alle Strahlen desselben noch einmal, zum ewigen Angedenken der künftigen Geschlechter, in dem Zauberspiegel ihrer Dichtungen auffingen.

Das moderne heidnische Drama.

Die alte classische Literatur war im Mittelalter keineswegs untergegangen, oder auch nur in dem Maße und Sinne vernachlässigt worden, als man in neuerer Zeit gewöhnlich angenommen hat. Wir erinnern hier nur an die Nonne Roswitha, die ihre Schauspiele in lateinischer Sprache und ausdrücklich zu dem Zwecke schrieb, um die Vorliebe ihres Klosters für Terenz zu paralysiren. Ferner an das Alexandergedicht des Pfaffen Lamprecht, an die mannichfaltigen Sagen von Frau Venus u. s. w. Wie hätte wol auch die Reformation plötzlich so gründliche Kenner des Alterthums, wie Erasmus u. A., vorfinden können, wäre die alte Litteratur nicht ununterbrochen in den Klöstern gekannt und gepflegt worden? Allein die Auffassung war eine durchaus christliche, die alten Helden und Tugenden wurden in die neue Anschauungsweise aufgenommen und mit ihr vermittelt, die alte Mythologie diente nur als allegorischer Schmuck des Christenthums, das letztere wurde nicht dem Heidenthum, sondern das Heidnische dem Christenthum accommodirt.

Parallel mit dieser christlichen Strömung aber läuft auch schon frühe durch das Mittelalter der in dem alten Zwiespalt der menschlichen Natur wurzelnde Geist der Negation, der durch die Reformation nur erst zum Selbstbewußtsein gelangte, und Namen und selbständige Geltung empfangen hat. Hierher gehört in staatlicher Beziehung der Kampf der Hohenstaufen gegen die Kirche, der in dem geistreichen Kaiser Friedrich II. culminirt; auf religiösem Gebiet die Opposition der Albigenser; in der Literatur endlich, unter vielen zerstreuten Symptomen, die fortschreitende Bearbeitung des Reineke Fuchs, welcher von seiner ursprünglichen allgemeinen Weltansicht immer fühlbarer zu einem satirischen Feldzuge gegen die Geistlichkeit hinabgleitet.

Am wenigsten konnte jedenfalls der Cultus des Classischen bei einem Volke gänzlich unterbrochen werden, das mitten unter nationalen Erinnerungen antiker Größe auf den Trümmern einer untergegangenen Welt wohnte, von der seine eigene Sprache noch ein lebendiger Nachklang war. Und ebenso mußte jene Negation dort am sichtbarsten hervortreten, wo das Alte und Neue, die niemals völlig erloschenen heidnischen Traditionen und die entschiedenste christliche Richtung, dicht nebeneinander gingen und, wie immer in solchen Fällen, durch ihren unvermeidlichen Zusammenstoß die wechselseitige Reaction beständig wach erhielten und verschärften. Daher sehen wir auch wirklich in Italien schon lange vor der Reformation einen verhüllten Protestantismus sich regen und, in heimlicher Verbrüderung mit dem Heidnischen, die nationale Literatur auf eine, dem Volk entfremdete, künstliche Nachahmung der Alten wenden, welche in der Folge für die Literatur

von ganz Europa so verhängnißvoll werden sollte. So stand schon Dante, mit altrömischen Hintergedanken, entschieden zur Fahne der kirchenfeindlichen Ghibellinen, während späterhin Machiavelli, als gäbe es überhaupt kein Christenthum, mit dämonischer Consequenz einen, auf den Egoismus der menschlichen Geisteskraft gegründeten Polizeistaat herstellen will. Petrarca, den wir nur als zärtlichen Verehrer seiner Laura zu betrachten gewöhnt sind, begeisterte sich gleichwol für die, von dem politischen Phantasten Rienzi improvisirte Wiederbelebung der antiken Republik, und Boccaccio versuchte alles Ernstes die heidnische Mythologie dem Christenthum zu assimiliren. Beide aber achteten wenig auf ihre in der Volkssprache geschriebenen Dichtungen, die Sonette und Canzonen und den Decameron, die sie berühmt gemacht, sondern erhofften ihre Unsterblichkeit von gelehrten Nachahmungen des Classischen, die längst vergessen sind. Bei weitem unmittelbarer und prätentiöser tritt diese Nachahmung später schon bei Trissino auf, dessen unbeholfene gelehrte Pedanterie ihm aber unversehens zum bloßen Zerrbild des antiken Dramas umschlug und, wie billig, spurlos wieder verschwunden ist. Mit großem poetischen Verstande dagegen haben Tasso und Guarini in ihren Schäferspielen, besonders der Letztere in seinem berühmten „Pastor fido“, das Wesentliche des alten Dramas (Schicksal, Chor und Idealität der Personen) mit der neuen Zeit kunstreich zu vermitteln gewußt.

Den Franzosen aber war es vorbehalten, dieser neuen Richtung, deren sie sich sehr bald fast ausschließlich bemächtigten, ein seltsames Misverständniß des Alterthums hinzuzufügen, und dadurch Alles zu verwirren.

Nach Frankreich war der Protestantismus in seiner knappsten und herbsten Gestalt von den Schweizeralpen herabgestiegen, und hatte in dem Souveränetäts-Gelüsten der alten Feudalherren einen eifrigen Bundesgenossen gefunden. Allein eben wegen dieser gleich anfänglich politischen Beimischung war er dort weniger intensiv als in Deutschland, und die monarchische Centralisation war in Frankreich schon zu mächtig vorgeschritten, um eine religiöse Oligarchie aufkommen zu lassen. Der französische Protestantismus, im wirklichen Leben überall aus dem Felde geschlagen, gewaltsam unterdrückt aber keineswegs vernichtet, ergriff daher, anstatt des ihm entwundenen Schwertes, die Feder und warf sich ganz und gar auf die weltliche Literatur, um desto siegreicher sein Reich mit Gedanken zu erobern. Auf diesem Gebiete nun sehen wir diese verhüllte Reformation unverkennbar dieselben Evolutionen ausführen, wie die theologische, und nach mancherlei Phasen und künstlichen Verlarvungen endlich bei dem offenen Antichristenthum anlangen. Auch hier wie überall ist es eine totale Reaction gegen das Mittelalter, nur gründlicher als anderswo, an der Wurzel aller geistigen Manifestation, mit der Sprache selbst, ihr Werk beginnend. Die französische Literatur des 16. Jahrhunderts befand sich allerdings in einem Zustande vollkommener Anarchie, die jederzeit den Absolutismus gebiert. Sie rang, zumal im Drama, noch unbeholfen und rathlos mit den ersten barbarischen Rudimenten der Bildung, während die italienische und spanische schon ihre schönsten Blüten entfaltet hatte. Daher war die Einwirkung der von Richelieu gegründeten Akademie ohne Zweifel eine zeitgemäße, wohlthätig, ja gewissermaßen nothwendig.

Allein sie griff, wie alle Reaction, zu weit, sie wollte nicht nur die Anarchie, sondern zugleich auch jede freie Regung binden. Demzufolge ernannte sie den Verstand zum Dictator über die Phantasie und machte willkürlich einen ganz unhistorischen Abschnitt, hinter welchem auf einmal nichts als mittelalterliche dicke Finsterniß liegen sollte. Alles selbständige Erkühnen, jeder provinzielle Naturlaut, jede nationale Erinnerung, woran das poetische Frankreich einst so reich gewesen, wurde streng verpönt, und der auf solche Weise ausgenüchterten Sprache eine grammatikalische Zwangsjacke octroyirt, die sie, wie es scheint, noch bis heute eines naturwüchsigen poetischen Ausdrucks unfähig macht. Durch dieses Schulmanoeuvre mußte aber das gesammte Schriftthum natürlich gleich von vornherein ausschließlich in die Hände der literarischen Bureaukraten, der Gelehrten, kommen, welche, gleich den Reformatoren, weil sie die Vergangenheit weggeworfen und die Gegenwart nicht begriffen hatten, auf einen imaginären Boden zurückdrängten, den sie, wie Jene im angeblichen Urchristenthum, hier im classischen Alterthume zu finden vermeinten. Daher wurde nun namentlich das Drama bei Aristoteles in die Schule gegeben, der aber unglücklicherweise gerade in Sachen der Poesie am wenigsten competent ist, und noch überdies in seinem corrumpirten Fragment der Poetik offenbar misverstanden wurde. Und so entstand denn auf der französischen Bühne der berühmte Absolutismus der drei Einheiten, nämlich der Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Nun wird schwerlich Jemand leugnen wollen, daß wenigstens in Bezug auf Zeit und Handlung eine solche Einheit in der Natur des Dramas begründet, mithin

überall zu wahren sei; aber zu wahren nach einer andern Logik, als hier beliebt worden, nicht eine mechanische, sondern eine organische Einheit. Eine Einheit nämlich der Handlung, insofern diese mit ihrer ganzen Entfaltung in eine obere leitende Idee hineinwachsen muß, eben deshalb aber einer freien Bewegung der verschiedenartigsten Lebensbilder, Gefühle und Gesinnungen bedarf, gleichwie ein gesunder Baum, unbekümmert um die Regeln der Symmetrie, mit mannichfach verschlungenen Zweigen, Laub und Blüten zum Himmel gipfelt, oder eine Landschaft nur mit allem scheinbar verworrenen Reichthum von Wäldern, Bergen und Strömen erst den vollen Ausdruck verhüllter Schönheit gibt. Ferner eine Einheit der Zeit, nämlich die der naturgemäß fortschreitenden Entwickelung jener Handlung, ohne Rücksicht auf Tage oder Jahre. Daraus folgt aber von selbst, daß die gleichfalls streng vorgeschriebene Einheit des Orts völlig unnütz, unverständlich, ja in den meisten Fällen unsinnig und unmöglich ist. Denn nur in wenigen absonderlichen Fällen wird hier, wie draußen im wirklichen Leben, jenes organische Wachsthum einer irgend bedeutenden Handlung mit ihrer natürlichen Mannichfaltigkeit von Verzweigungen, sich gleich einer bleichen Treibhauspflanze, in Einem Salon, Einer Straße oder Gartenlaube absperren lassen. Ueberhaupt aber beruhen alle diese französischantiken drei Einheiten eigentlich blos auf der Chimäre der sogenannten Illusion, und diese wiederum nur auf einer Lahmheit der kränkelnden Phantasie, die den Sturmschritt der Weltgeschichte nach ihrer Taschenuhr regeln möchte, und anstatt der poetischen Wahrheit prosaische Wahrscheinlichkeit begehrt, um nur nothdürftig glauben zu können. Entweder taugt also

hier die Phantasie nichts, die dieser Krücke bedarf, oder die Poesie nichts, die den Zuschauer über solche äußerliche Erbärmlichkeiten nicht emporzuheben vermag. Ja wir fragen, ob denn in den Shakspeare'schen Dramen, die doch häufig ganze Generationen und Länder durchschreiten, nicht nur mehr innere Wahrheit, sondern sogar auch mehr Wahrscheinlichkeit ist als in dem französischen Trauerspiele, in welchem unmögliche Thüren und ganz unglaubliche Abgänge erfunden werden müssen, um ein vertrautes Gespräch oder einen einsamen Monolog nur einigermaßen möglich zu machen, ja nicht selten die Helden weitläufige Verschwörungen in dem unvermeidlichen Salon oder Marktplatz anspinnen, wo sie doch jeder Unberufene oder Vorübergehende mit leichter Mühe belauschen kann. Eine solche Wahrscheinlichkeit verhält sich zur Wahrheit wie der Aberglaube zum sinkenden Glauben, denn hier waltet allein die Logik der Phantasie, die nur einen idealen Raum und eine ideale Zeit kennt.

Ebenso peinlich, aber glücklicher als in diesen Formbedingungen, ahmt das französische Trauerspiel das eigentliche Wesen der antiken Tragödie nach. Es ist in der That merkwürdig und lehrreich zugleich, wie mühsam diese gelehrten Dichter vor dem Mittelalter die Augen zudrücken und das Christenthum völlig ignoriren, um nur die alte Weltansicht geltend zu machen. Mit sehr wenigen Ausnahmen, die wir weiter unten erwähnen wollen, schließen fast alle französischen Trauerspiele, als gäbe es keine mildernde christliche Verheißung und keinen verklärenden Kampf für das Jenseits, mit einem vollkommenen Untergange, oder höchstens mit einer noch halbschmerzlichen unklaren Versöhnung. Kein Wunder daher, daß sie so ängstlich auf Illusion

ausgehen, da sie thöricht einen verstorbenen Glauben wieder zu erwecken unternommen. Denn was in der alten Tragödie uns erschüttert und wahrhaft tragisch ist: dieses vergebliche Ringen nach einer höhern Versöhnung, das Prophetische und Ahnungsvolle, dieser verhüllte Naturschrei nach Wahrheit; alles Das kann uns in einer modernen Tragödie nur noch wie ein muthwilliges Spiel mit gemachter Noth, als ein künstliches Heidenthum berühren, den Juden vergleichbar, die ebenso hartnäckig an der Prophezeiung festhalten und von der längst stattgefundenen Erfüllung nichts wissen wollen.

Am freiesten unter den französischen Tragikern bewegt sich noch Corneille in diesen Fesseln. Sein ernstes Gemüth hält mehr zu den Spaniern als zu den Alten, wie denn z. B. sein frühestes und zugleich bestes Trauerspiel, der „Cid", in Plan, Gesinnung und Ausdruck fast ganz dem „Cid" des Guillen de Castro entnommen ist. Gleichwol konnte auch er sich dem Joche der Rovantike nicht mehr völlig entschlagen. So macht sich in seinen Trauerspielen fast überall schon eine Vorliebe für heidnische Tugend fühlbar, eine Vergötterung bloßer Charaktergröße, die den Verbrecher durch Heldenmuth, Seelenstärke und Kühnheit als Gegenstand der Bewunderung darzustellen strebt, während die Liebe, kalt und unempfunden, meist nur zur Aufstachelung jenes falschen Heroismus dienen muß. Daher auch bei ihm, um diese Unnatur möglichst glaubhaft zu machen, der ebenso unnatürliche Pomp der Declamation, und ein gewisses diplomatisches Spiel mit den geistigen Motiven, welche, anstatt das Labyrinth der Leidenschaften zu beleuchten und zu entwirren, vielmehr die Wahrheit künstlich verschleiern sollen. Am fühlbarsten

aber wird jene mangelnde Liebe auf dem religiösen Gebiet. Wenn er, wie im „Polyeucte", wahrhaft christliche Gesinnungen würdevoll ausdrückt, so ist der Glauben hier doch immer nur eine bloße Pflicht, ein Demonstriren, aber kein Schauen; gerade umgekehrt wie bei Calderon, wo die innige Begeisterung für die Religion das Wunderbare derselben ohne alle Erörterung unmittelbar zur lebendigen Erscheinung bringt.

Was dem Corneille fehlt, hat Racine vollauf. Racine ist ganz Liebe, mit welcher er die antiken Stoffe, die er fast ausschließlich sich gewählt, so zu durchdringen weiß, daß ihm das ganze Alterthum zum Idyll wird. Wie bei Corneille die Liebe nur um des Heroismus willen, so erscheint bei Racine das Heldenthum fast nur um der Liebe willen. Dennoch hat er unverkennbar eine tiefere Empfindung von dem eigentlichen Wesen der antiken Tragödie, als die Andern, und gleichwie uns in dieser oft die verhüllte Ahnung des Höhern überrascht, so tönt bei ihm nicht selten durch das künstliche Theatergeschnörkel ein elegischer Schmerz um die verkannte Schönheit und die Sehnsucht nach poetischer Naturwahrheit. Seine Seelengemälde von Lust und Schmerz der Liebe sind, wie z. B. in der „Andromaque" und „Phèdre", selbst in der barocken Hoftracht, rührend und ergreifend. Dieser zärtlichen Stimmung entspricht auch durchaus der melodische, ja zuweilen wollüstig aufathmende Strom seiner Verse. Sein eigentliches Innere aber enthüllt sich, nach vielfachen Versuchen und Wendungen, zuletzt siegreich in seiner „Athalie", einem religiösen Schauspiele, welches das richtigste Verständniß der alten Lyrik und des Chors mit der christlichen Begeisterung verbindet und mitten in dem irdi-

schen Kampf des Guten und des Bösen die göttliche Waltung hindurchleuchten läßt. — Racine's Unglück, und folglich ein Unglück für die damalige dramatische Literatur überhaupt, ist die Ungunst der frivolen Zeit, in der er lebte und dichtete. Von Natur innigfromm, war er gleichwol zu zart und biegsam, um den herben Conflict seines Gemüths mit dem Zeitgeiste zu überwinden und poetisch zu vermitteln. Er zog es daher vor, da er das Lügenhafte einer solchen künstlich verschraubten Poesie als sündlich erkannte, in der Blüte seiner Geisteskraft der Dichtkunst gänzlich zu entsagen.

Nicht so gewissenhaft war Voltaire, bei dem endlich das antichristliche schleichende Fieber des Jahrhunderts zum offenen Durchbruch kommt. Man ist in neuerer Zeit daran gewöhnt, diesem Dichter alle Schuld, oder wie Andere wollen, allen Ruhm der falschen Aufklärung allein zuzuschreiben. Uns aber erscheint er nicht als der Urheber, sondern nur als Organ der allgemeinen Zeitstimmung, indem er ihr Gestalt und den rechten Ausdruck gab, und dieselbe dadurch allerdings um so mehr verschärfen mußte, je bedeutender sein Talent war. Es war lediglich ein revolutionäres Talent, durch das ätzende Gift seines Witzes den schon wankenden Bau der vergangenen Geschlechter in allen Fugen völlig zersetzend, ohne die größere und allein berechtigende Macht, über dem Schutte einen neuern und festern Bau herzustellen. Mit gutem Recht protestirte er zunächst gegen den antiken Regelnzwang des Dramas und suchte es den freien Engländern anzuschließen, aber er selbst war den Fesseln keineswegs entwachsen; und welche tiefere Einsicht darf man überhaupt wol von einem Manne erwarten, dem Shakspeare's

„Hamlet“ als das Werk eines betrunkenen Wilden vorkam! In diesem Gefühle der eigenen reformatorischen Ohnmacht daher bei ihm der ingrimmig verbissene Haß gegen alles Höhere und der Menschheit Ehrwürdige, das nicht in ihm war. Gleichwie er den ehrlich schwärmenden Rousseau schlechtweg für einen Narren erklärt und in seiner „Pucelle d'Orléans“ die schönste Nationalerinnerung Frankreichs schadenfroh in den Koth tritt, so wendet er endlich alle seine destructiven Kräfte gegen das Christenthum und misbraucht das Drama zu bloßen Tendenz-Experimenten, um an die Stelle der Religion eine vage Philosophie zu setzen. Schon in seiner frühesten Tragödie, dem „Oedipe“, eröffnet er den Feldzug mit den seitdem bis zum Ekel verbrauchten Plänkeleien gegen Priester, Aberglauben u. s. w. Im „Mahomet“ dagegen macht er einen systematisch maskirten Angriff; während er uns nämlich weißmachen will, blos gegen den religiösen Fanatismus zu kämpfen, verdächtigt er hämisch allen und jeden Offenbarungsglauben, und verzerrt auf diese Weise den großen historischen Charakter des Propheten, der hier trotz allen Kunststücken nur als ein gemeiner Betrüger erscheint. Doch die Eitelkeit überwog bei ihm noch die Erbitterung gegen die Religion, und überhaupt war ihm die Poesie eigentlich nur ein Doppelrock, der, nach Laune und Bedürfniß, auf beiden Seiten zu tragen ist. Um daher seinen christlichen Gegnern ein Schnippchen zu schlagen und zu zeigen, daß er es auch anders könne, kehrte er einmal plötzlich die fromme Seite heraus und schrieb seine „Zaïre“, ein religiöses Drama, wo das Christlichste vortrefflich gemacht ist und von großer Wirkung sein würde, wenn es eben nicht gemacht wäre. Im Grunde

aber hatte sein ganzes Wesen, gleich seinem Aeußern, etwas Affenartiges: Eitelkeit, leicht reizbare Tücke, Neid und Wollust, wie dort mit menschlicher, hier mit philosophischer Prätension. Kein Wunder mithin, daß er, ungeachtet der seltenen Beweglichkeit seines Geistes und einer fast drei Menschenalter überdauernden unausgesetzten Thätigkeit, doch nur eine zweifelhafte Stellung in der Literatur zu erringen vermochte, von der einen Hälfte der Nation verachtet, von der andern kaum ihren eigentlichen Classikern beigezählt.

So war denn dort aus einer oberflächlichen, von den Poeten nur verschönerten und in weitem Kreise vertragenen Philosophie allmälig die Irreligiosität entstanden. Aus der Irreligiosität aber entstand im natürlichen Lauf der Dinge eine allgemeine Sittenlosigkeit, und aus dieser das französische Lustspiel, das mit dem eigentlichen Volke nichts gemein hat und sich eben lediglich an die Corruption der höhern Stände anlehnt. Es könnte auf den ersten Anblick befremden, daß hier eine Reaction von unten herauf nicht einmal versucht wurde. Allein die Franzosen leiden in der Poesie von jeher an zwei Grundübeln, an einem Zuwenig und einem Zuviel. An einem Mangel nämlich an wahrhaft schaffender Phantasie, der jedoch bekanntlich die Phantasterei ebenso wenig wie der Unglaube den Aberglauben ausschließt, sondern vielmehr erzeugt. Noch bedenklicher aber leiden sie an einer überflüssigen Nationaleitelkeit, d. i. an einem, unserm deutschen Weltbürgerthum gerade entgegengesetzten Spießbürgerthum, das seinen geistig beschränkten Kreis für die Welt, seine Hofgeschichten für die Weltgeschichte hält, das an die Stelle der innerlichen Ehre seine ganz äußerliche gloire setzt und

von kleinen Gefühlen gern große Worte macht. Diese Eitelkeit, weil sie sonach auf bloßen Schein geht, wird nothwendig conventionell, nimmt für die Natur den eben gültigen gesellschaftlichen Begriff derselben, statt der erschütternden Herzenslaute der Leidenschaft die prahlende Rhetorik, anstatt der Tugend den Anstand, anstatt der Welt den Salon. Nun steht aber die Eitelkeit überall unter der Schreckensherrschaft des Lächerlichen; lächerlich aber ist, was gegen die wandelbaren Regeln der Schicklichkeit verstößt, und diese Regeln hängen jederzeit von der Laune der gebildeten Classen der Gesellschaft ab. Daher sah das französische Volk beständig ängstlich auf seinen glänzenden Adel, der Adel auf Paris, und ganz Paris auf den Hof. Also wurde das französische Lustspiel, was ein gesundes Lustspiel am wenigsten sein sollte, reinhöfisch. Dieser Hof aber war, namentlich seit Ludwig's XIV. Tode, ganz und gar sittenlos. Und so sehen wir denn auch besonders das spätere Lustspiel mit eitler Selbstgefälligkeit alle Verkehrtheit und Verdorbenheit jener Gesellschaftskreise in glänzender Hoftracht als einzig fashionable zur Schau stellen: den ekelhaften Scheinkrieg zwischen Gecken und Coquetten, den blasirten homme à bonnes fortunes, der freigeisterisch mit seinen Verführungskünsten prahlt, eine bereits ganz invalide Lüderlichkeit und allen Stank sittlicher Auflösung mit den raffinirtesten Parfüms übertäubend.

Bei weitem reiner, ja vergleichungsweise dagegen noch unschuldig erscheint ihr frühester und bedeutendster Lustspieldichter, Molière. Und doch fühlt man auch hier schon den fatalen Druck der Hofatmosphäre und den Anfang des künftigen sittlichen Verfalls. Am Hofe Lud-

wig's XIV. als Lustigmacher angestellt, hatte Molière, ohne genügende Erfindungsgabe, die Pflicht und das Geschick, die befohlenen oder unbedenklich anderwärts entlehnten Stoffe hofmäßig zuzurichten. Damals war aber die Sittenlosigkeit bei Hofe noch nicht offen zugestanden, sondern durch eine würdevoll sein sollende Etiquette und Scheinheiligkeit nothdürftig gebunden. Molière sah sich daher genöthigt, den Spaß mit gehöriger Salbung zu versetzen, was mehre seiner Lustspiele, z. B. den „Tartuffe" und den „Misanthrope", in süßsauere Satiren verwandelt, wo die Lustigkeit sich in den Banden ernster Wechselreden und Erörterungen ziemlich schwerfällig bewegt. In diesem peinlichen Conflicte aber entwickelte sich bei ihm eine, in höherm Sinne sehr unmoralische, Kammerdienermoral, wie es Schlegel treffend nennt, eine beständige verdeckte Concession an die Prätensionen der hochadeligen Verderbtheit. So macht er in seinen „Gelehrten Frauen" gegen die mit Recht verspottete Ruhmredigkeit leerer Vielwisserei offenbar Partei für den gegenüberstehenden Stolz auf eigene Unwissenheit und die vornehme Geringschätzung aller höhern Bildung. Ebenso feiert er im „George Dandin" auf eine alles sittliche Gefühl verletzende Weise die Vorrechte der höhern Stände durch den entschiedensten Triumph ihres empörenden Uebermuths. Das war aber am wenigsten der Weg zu bleibendem Nachruhm bei einer so empfindlichen Nation, und so sind denn auch die meisten seiner Stücke, weil sie nicht die ewige Natur der Menschen, sondern nur ihren wandelbaren höfischen Schein abspiegeln, in der That bereits wieder vollkommen veraltet.

Gegen alle diese Unnatur wurde nun die Natürlichkeit erfunden. Rousseau hatte die Sache schon im großen

Ganzen aufgenommen und versucht, Staat und Religion auf einen angeblichen Urzustand zurückzuführen. Die Menschheit sollte, als wäre seit der Erschaffung der Welt eben nichts Sonderliches geschehen, die gesammte moderne Bildung ignoriren und das Werk der Civilisation gleichsam von vorn bei den Wilden wieder anfangen; eine Art utopischen Paradieses, wobei nur unglücklicherweise der sehr ungelegene Sündenfall und das bedenkliche Urgeschlecht der Kainiten nebst andern störenden Incidenzpunkten gänzlich außer Berechnung gelassen worden. Diderot, obgleich persönlich durchaus kein Schwärmer, übernahm es nun, diese philosophische Schwärmerei speciell auf die Bühne anzuwenden, und regte auf diese Weise den uralten Streit zwischen Kunst und Natur lebhaft von neuem auf. Dieser Widerstreit ist aber, wie wir schon oben nachzuweisen versucht, überall ein bloß scheinbarer und besteht in der That nur zwischen Kunst und Natur einerseits, und Künstlichkeit und Natürlichkeit auf der andern Seite. Denn die Kunst ist im Grunde nichts Anderes, als die von allem zufälligen, niederhaltenden und unschönen Beiwerk befreite Naturwahrheit, wogegen die Künstlichkeit und sogenannte Natürlichkeit, bei aller Verschiedenheit der Bahnen, die sie eingeschlagen, den Familienzug miteinander gemein haben, daß beide, eben weil ihnen jene tiefere poetische Wahrheit fehlt, auf Täuschung ausgehen. Der prosaischen Illusion wegen wollte daher auch Diderot, um die Bühne in diesem bornirten Sinne menschlicher zu machen, das Schauspiel aus den Königshallen in die Bürgerstuben, vom antiken Kothurn auf den häuslichen Pantoffel setzen. Gleichwie jene natürliche Philosophie in Staat und Kirche keine göttliche Offenbarung und überhaupt nichts Wunderbares

erkannte, so wurden auch hier die mythischen, über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgehenden Heroentugenden zu bloßer Moral abgezähmt, womit sich allerdings der gehobene Ausdruck des Verses nicht weiter vertrug, der demnach gleichfalls von den Bretern verbannt wurde. So hatte man denn jetzt eigentlich nur eine Uebertreibung für die andere, für die gespreizten Fürstenhelden weinerliche Tugendmuster, anstatt der courfähigen Tragödie das bürgerliche Rührspiel. Diderot hatte gewiß vollkommen Recht, dem Drama den Zopf abzuschneiden, den die Gelehrten ihm angehängt, denn die Poesie ist durchaus nicht aristokratisch und lieber beim Volke als bei Hofe. Nur darin lag seine beklagenswerthe Befangenheit, daß er das Uebel einzig in den Aeußerlichkeiten, in dem declamatorischen Pomp suchte, und nicht in der unpoetischen Affectation überhaupt, die sich ebenso leicht in die Hütten wie in die Paläste einschleicht, und sich dort nur noch jämmerlicher ausnimmt. Diderot's eigene Productionen in diesem Fache, wie „Der Hausvater" und „Der natürliche Sohn", hatten indeß nicht nachhaltige Kraft genug, um der von ihm versuchten Herabstimmung allgemeinen Eingang zu verschaffen, auch waren die Franzosen ganz und gar nicht geneigt, den gewohnten vornehmen Glanz ihrer Bühne sich nehmen zu lassen. Und so blieb denn, da die gleichartigen Versuche von Beaumarchais und andern Schülern Diderot's kaum in Betracht kommen können, dort nach wie vor Alles so ziemlich beim Alten.

Ueberdies hatte diese ganze Hofpoesie Ludwig's XIV. unstreitig etwas durchaus Charakteristisches, das sie von allen vorgängigen und gleichzeitigen Literaturen anderer Länder scharf unterscheidet, unter denen sie wie ein Cavalier

unter gemeinem Volke dahergeht. Alle jene Zustände, wie sie nun einmal waren, als das nothwendige Product vornehmer Ueberbildung zugegeben, können wir das französische Drama auch nur als consequent, gewissermaßen als eine künstliche Nationalität anerkennen. Ihre Tragödien sind im Grunde eben nichts Anderes als ihre versailler Gärten, wo geradlinige, mathematisch verschnittene Alleen den Wald vorstellen und rhetorisch verschnörkelte Scherbenbeete Blumen lügen, wo zwischen marmorkalten Rovantiken und Wasserkünsten gepuderte Helden mit Zipfelperücken und Galanteriedegen anmuthig conversiren, und die Vögel selbst französisch singen. Lenôtre wollte die ganze Natur zum Salon machen, und Boileau war der Lenôtre dieser Salonpoesie.

Es mag auf den ersten Blick unerklärlich scheinen, daß dieses künstliche System poetischer Unnatur, wie es in der französisch classischen Literatur sich entwickelt, das ganze gebildete Europa erobern und über ein Jahrhundert lang tyrannisch beherrschen konnte. Verfolgen wir aber genauer den historischen Hergang dieser Erscheinung, so wird sie leicht begreiflich. Die Reformation hatte eben damals in das Völkerleben einen tiefen Einschnitt gemacht und durch ihren revolutionären Umschwung der religiösen Weltansicht die organisch nationale Entwickelung momentan fast überall gestört. In solchen Uebergangsperioden entsteht aber jederzeit ein noch ungewisses geistiges Schwanken, das die Menge für jederlei Neuerung doppelt empfänglich macht.

In den protestantischen Ländern hatte man mit dem Mittelalter und seiner Romantik offen gebrochen und dafür, zum Theil aus philologischem Bedürfniß der souveränen Bibelerklärung, immer dringender auf die Kenntniß des Alterthums hingewiesen, mithin dem Einflusse der französischen Gelehrtenpoesie in ihren zwei Hauptmotiven bedeutend vorgearbeitet. In England machte sich dieser Einfluß, namentlich auf die Bühne, später geltend, weil er dort auf ein bereits fertiges, im Volksleben wurzelndes Drama stieß. Um desto intensiver dagegen zeigte er sich in Deutschland, wo gerade damals das kaum erst entstandene Schauspiel noch unbeholfen mit einer völlig verwilderten barbarischen Sprache rang, und daher von dem vollendeten Glanze der französischen Rhetorik geblendet und wie verzaubert wurde. Dazu kommt, daß die glatte und gefällige Oberflächlichkeit, mit welcher die französischen Hofdichter das classische Alterthum auffaßten, etwas Gemeinfaßliches und Einschmeichelndes hat, und somit überall leichtern Eingang findet als ein tieferes Eingehen in das eigentliche Wesen. — Aber auch die katholischen Länder konnten von diesem Einflusse nicht verschont bleiben. Man täusche sich nicht. Die Reformation war keineswegs plötzlich aus den Wolken gefallen, ihre vorbereitenden Symptome waren lange vorher durch ganz Europa gegangen, und hatten sich nur, je nach der verschiedenen Eigenthümlichkeit und Lage der Völker, verschieden verhüllt und gestaltet. Wir haben bereits oben gesehen, wie auf ähnlichen Gründen in Italien die Nachahmung der Alten schon weit früher einheimisch und gewissermaßen national geworden; während die Spanier durch ihre damalige Weltherrschaft mit der neuen Lehre mannichfach in Berührung

kamen und unwillkürlich das unsichtbare Miasma einathmeten.

Wir wollen, was zunächst Italien betrifft, dem Metastasio und Alfieri auf ihr Wort gern glauben, daß sie das französische Theater nicht studirt haben, ja nicht einmal kennen lernen mochten, um ihre Selbständigkeit zu wahren. Und doch hat der Erstere den französisch aristotelischen Regelnzwang willig adoptirt, und der Andere ihn sogar noch überboten. Sehr natürlich. Denn der Dichter, er stelle sich wie er wolle, ist mehr oder minder ein Kind der öffentlichen Meinung, diese aber wird von den Gebildeten bestimmt, und die Gebildeten waren in ihrer Kunstansicht französisch. Nirgends aber macht sich jenes Schwanken der Uebergangszeiten fühlbarer als auf der Bühne der lebhaften Italiener. Ihre Tragödie bewegt sich mehre Generationen hindurch in lauter Gegensätzen. Metastasio (denn seine Opern sind musikalische Tragödien) war ein Hofdichter, bei dem aller vorgebliche Heroismus, alle Gesinnung und Handlung in einem zauberischen Wohllaut der Sprache austönt. Diese „Liebeschmachtende Nymphe" aber, in die ein halbes Jahrhundert verliebt war, rief die Reaction Alfieri's hervor, des entschiedensten Gegentheils von Metastasio: herb bis zu langweiliger Trockenheit, das Höfische aus Stolz verachtend, mistönig, voll antiker Grundsätze und stoischen Eigensinns, der im Heldenthum nur die Kraft, von aller Tugend nur die politische begriffen. Er erinnert lebhaft an die Starkgeister unserer Sturm- und Drangperiode; unter denen er selbst mit Klinger die meiste Aehnlichkeit hat.

Ebenso gegensätzlich erscheint auch das italienische Lust-

spiel, in rathloser Hast von einem Extrem zum andern umspringend, ohne die rechte nationale Mitte finden zu können. Das Volk hatte noch von den Alten die Erbschaft der improvisirten Maskenkomödie überkommen, die es mit dem ihm eigenthümlichen Witz und Geschick für das Possenhafte munter fortsetzte. Dabei mag nun ohne Zweifel manches Unsaubere, Verkehrte und Geschmacklose mit untergelaufen sein; jedenfalls war es doch ein gesundes reiches Material, aus dem ein wahrer Dichter wenigstens die Anfänge einer tüchtigen Volksbühne herausbilden konnte. Allein anstatt eines solchen Meisters kam Goldoni, ein verständiger wohlgesinnter Mann von eigentlich blos negativem Talent ohne Phantasie und Erfindungskraft. Dieser nahm aus der tollen Maskenwirthschaft nur Arlechin, Brighella und Pantalon in seinen Dienst, die sich nun zu einem feinbürgerlichen Haushalt bequemen mußten. Das stand aber den phantastischen Gesellen gar übel an, sie wurden, da sie nicht mehr ausgelassen sein durften, aus Langeweile selbst langweilig, der specifische Nationalcharakter, der unverkennbar in ihnen lag, löste sich in eine sich unaufhörlich wiederholende Reihe alltäglicher Charaktere auf, und diese für die Dauer unerträgliche Einförmigkeit provocirte nun abermals die Reaction. Gozzi, unbedenklich der genialste Bühnendichter der Italiener, gab sämmtlichen Masken ihre volle Freiheit zurück, versetzte sie aber mit staunenswerthem Takt in eine durchaus poetische Feen- und Märchenwelt, deren Wunder und gehobene Sprache die über ihre neue Heimat höchstverwunderten Gesellen in ihrem Volksdialekt auf das ergötzlichste ironisiren; das Alles freilich nur erst in roher Anlage, keck und fast improvisatorisch ohne die letzte künst-

lerische Vollendung. Man sieht indeß, er verstand das eigentliche Bedürfniß vollkommen, aber er kam zu spät, und das verwöhnte Publicum verstand ihn nicht mehr. Die delicate Menschenwürde der vermeintlich Gebildeten wandte sich entrüstet von diesem poetischen Spectakel, vertrieb den Harlekin zu den Marionetten, und begnügte sich prosaselig wieder mit Goldoni und Nachahmungen Alfieri's, sehr häufig sogar mit ungeschickt übersetzten Rührspielen und sonstigem Auswurf fremder Bühnen. Seitdem ist die Oper mit Ballet und Posaunenlärm dort feierlich eingezogen, und hier gerade wären die phantastischen Gozzi'schen Märchen und Masken recht an ihrem Platze gewesen. Aber man wollte keine Poesie, damit sie den unpoetischen Klingklang nicht störe, die Oper zog statt dessen Castraten vor, und wurde immer mehr Sache der Kehle als des Gemüths. Dafür wird wol auch in keinem Lande das Theater so schnöde und wegwerfend behandelt wie in Italien. Man plaudert in den Logen, und horcht nur vornehm hin, wenn die Primadonna eine tausend mal gehörte Arie mit neuen Schnörkeln versieht. — So schmachvoll muß das Drama überall verkümmern, wo es seinem natürlichen Volksboden entrissen wird.

Es gibt im geistigen Leben, wie im leiblichen, gewisse krankhafte Dispositionen, die überall dieselben Uebel erzeugen. Wir möchten die Verstimmung, welche der Reformation auf dem Fuße folgte und bis weit in das 18. Jahrhundert hineinreicht, einen allgemeinen Katzenjammer nach dem poetischen Rausche des Mittelalters nennen, dessen starkem Weine die müdegewordenen Epigonen sich nicht mehr gewachsen fühlten. Die alten Traditionen waren ihnen durch eine zugleich nüchterne und hoffärtige Philosophie

verleidet, die begeisternde Kraft des religiösen Glaubens gebrochen; auf beiden aber ruhte die Poesie der frühern Jahrhunderte Europas. Die Poesie suchte daher, da ihr auf solche Weise die Gegenwart verschlossen war, in möglichster Ferne einen neuen Boden und andere Götter, und glaubte Beides im classischen Alterthume gefunden zu haben, ohne zu bedenken, daß seitdem die ganze Weltlage eine andere geworden, und daß überhaupt das Alte, willkürlich neugemacht, jederzeit nur eitel Roccoco werden kann. Und so sehen wir denn ziemlich genau dieselben Erscheinungen, wie in Italien, auch in England und Spanien sich wiederholen.

In England hatte, wie oben erwähnt, Ben Jonson schon frühzeitig mitten aus der Shakspearewelt die Brücke nach der Gelehrtenbühne zu schlagen versucht, aber ohne Glück und Nachfolger, da Shakspeare noch zu mächtig war. Mit Dryden dagegen beginnt schon das unselige Schwanken, wie ein defectes Gewissen, das noch nach der alten Tugend zurückblickt und doch von der neuen Verführung nicht lassen kann. In seinen verworrenen sogenannten historischen Schauspielen kämpfte wunderlich eine große Reimfertigkeit mit dem verfehlten Pathos, und die im Grunde sehr nüchternen Helden müssen sich erst durch bombastische Renommisterei in eine eben nicht liebenswürdige Betrunkenheit hineinrasen. Dem gefeierten Addison endlich war es vorbehalten, den Geschmack gründlich von der Poesie zu reinigen. Sein berühmter „Cato" hat eigentlich nichts vom Alterthum als den französischen Zopf und gab willkommene Anregung zu zahllosen Uebersetzungen und Nachahmungen französischer Trauerspiele, die jedoch sämmtlich die würdige Stimmung und höfische Grazie der

Originale nicht im mindesten erreichen. Alles dieses aber hatte natürlicherweise auch hier den allmäligen Verfall zur Folge, welchen der momentane Enthusiamus, den Garrick durch seine meisterliche Darstellung Shakspeare'scher Rollen erweckte, nicht mehr aufzuhalten vermochte. Auch hier verfiel das an sich selbst irregewordene Theater zuletzt auf absonderliche Gelüste nach unsern moralischen Thränenstücken und unmoralischen Kotzebueaden.

Härter war der Kampf in Spanien. Hier galt es nicht blos eine ästhetische Revolution, sondern die gänzliche Umwandlung der Nationalität, mit der die Bühne, noch inniger als in England, auf Tod und Leben verbunden war. Es mußte erst die Nation in zwei feindliche Feldlager, in Volk und vorgeblich Gebildete, zerspalten werden; eine dort bisher ganz unbekannte Erscheinung, da in diesem hochgestimmten Volke die wahre poetische Bildung so allgemein verbreitet war, daß Vornehm und Gering in ihrem Geschmacke vollkommen zusammentrafen. Eine solche allmälige Zersetzung sehen wir denn in der That nach dem Erlöschen der östreichischen Dynastie mit dem Regierungsantritt der Bourbonen ihren Anfang nehmen. Der neue König brachte nicht nur französische Kammerherren, sondern die ganze Camarilla fremder Sitten und Ideen aus Paris mit, zu deren Katechismus ganz vorzüglich die Boileau'sche Zwangsjacke gehörte. Es ist sehr natürlich, daß die dem Throne Zunächststehenden diese Hofatmosphäre einathmeten, und sie nach und nach in immer weitere Kreise vertragen mußten, und ebenso natürlich, daß nun auch die schon längst im Hintertreffen ungeduldig harrenden Gelehrten vorrückten und gemeinschaftlich mit den Vornehmen gegen das Volk Front machten. Und so entspann

sich dort ein idealer Bürgerkrieg, der unausgesetzt bis in das 19. Jahrhundert mit unerhörter Hartnäckigkeit fortgeführt wurde.

Den Feldzug eröffnen die höfischen mit geringschätzigem Achselzucken, Spottwitzen und einer, zunächst nur erst zum Druck bestimmten, Uebersetzungen des Corneille'schen „Cinna". Allein Cinna declamirte in die leere Luft, Niemand verstand noch seinen pariser Jargon, und die feingeschliffenen classischen Pfeile zerschellten an der dichtgeschlossenen Phalanx unerschütterlicher Gleichgültigkeit. Jetzt fuhren die Gelehrten entrüstet ihr grobes Geschütz auf. Luzan seine Poetik, Blas Nasarre seine Abhandlung über die spanische Komödie, Moratin, Jovellanos und Andere Aehnliches. Aber das tapfere Volk war so leicht nicht einzuschüchtern, es ließ durch seine, der alten Nationalfahne treugebliebenen, wenngleich schon etwas kriegslahmen Theaterdichter Candamo, Cañizares und Zamora die kritische Batterie demontiren, wobei besonders Ramon de la Cruz sich auszeichnete, indem er in seinem „Manolo" den Pathos der neuclassischen Tragödie auf das ergötzlichste parodirte. Vergebens predigte Luzan das Evangelium der drei Einheiten und verordnete, daß die Sprache des Schauspiels der des gewöhnlichen Lebens möglichst treu bleiben, und daß in der Komödie keine Könige und Fürsten, in der Tragödie keine Leute aus den untern Volksclassen auftreten sollen. Blas Nasarre nennt Lope de Vega und Calderon Corruptoren der Bühne voll Verstöße gegen Vernunft und Kunst, indem namentlich der Letztere „die spanische Nation als einen Haufen von irrenden Rittern und leichtsinnigen Frauenzimmern schildere, den Zuschauern heftige und strafbare Leidenschaften zeige und unvorsichtige

junge Damen auf den Weg des Verderbens führe, weil er sie die Mittel lehre, um unehrbare Liebeshändel anzufangen". Ja, Moratin behauptet, durch die verworrenen Gewebe Lope's, Calderon's und ihrer Nachfolger sei das spanische Drama in einen Zustand der äußersten Verderbniß versetzt worden! — Das Volk antwortete darauf einfach und factisch dadurch, daß es ein nach dem neuern Kanon umgeregeltes Stück des Moreto stürmisch auszischte und die Schaupieler zwang, dasselbe den nächsten Tag in seiner ursprünglichen Gestalt zu geben. Endlich aber waren die Spanischfranzosen, nachdem sie sich durch Ueberläufer hinreichend verstärkt sahen, mit einer französisch geregelten Originaltragödie (der „Hormesinda" des Moratin) wirklich bis auf die Bühne vorgerückt. Da schickten die Andern den ganzen Schwarm ihrer Vorfechter noch einmal muthig entgegen; leider nur noch eine wüste Freibeuterbande von Nachahmern des Alten, die in dem Kriegslärm und verlassen von aller Theilnahme der Gebildeten, bereits verwildert war. So hatte das Volk am Ende sich gänzlich verschossen, und die französische Tragödie behauptete die Wahlstatt. Allein die Einen hatten von Anfang an nicht wahrhaft gelebt, die Andern sich überlebt; es war kein Sieg von keiner Seite, keine Capitulation, kein Krieg und kein Frieden, sondern Alles unaufhaltsam in bloße Anarchie umgeschlagen, wo jetzt Racine und Lope de Vega, Moreto und Goldoni, Calderon und Kotzebue in beispielloser Verwirrung durcheinander rannten, während mitten in dieser Lächerlichkeit durch ein königliches Decret die Darstellung der Autos Sacramentales verboten wurde, weil man sich dadurch den Ausländern lächerlich mache — ein im Grunde zeitgemäßes Decret, wodurch das endliche Da-

hinscheiden nicht nur der Nationalbühne, sondern der eigentlich spanischen Nationalität selbst amtlich bescheinigt ward.

Es ist vielfach die Rede von den Nachtheilen, welche die spanische Bühne durch die Feindseligkeit der Kirche erlitten haben soll. Allerdings hat die Inquisition dort fortwährend das Theater überwacht, und eine Menge von Schauspielen untersagt. Allein diese Verbote wurden zu allen Zeiten im ganzen Lande, und namentlich in Madrid, so wenig beachtet, daß von einer wesentlichen Wirksamkeit derselben oder gar von einer Unterdrückung der Bühne überhaupt nicht die Rede sein kann. Ueberdies hatte sich die Inquisition schon längst in eine bloße Polizeianstalt verwandelt, bei welcher nicht die Religion, sondern die Hofpolitik und andere weltlichen Interessen, zu gleichgroßem Schaden von Kirche und Staat, maßgebend waren. Mit gerechtem Befremden finden wir daher in ihrem Index expurgatorius vom Jahre 1790 — also gerade zur Zeit der zuletzt geschilderten Verwilderung, wo eine nachdrückliche Opposition von Seiten der Kirche am rechten Orte gewesen wäre — viele der besten alten Dramen von Calderon, Alarcon und Andern unter den verbotenen aufgeführt; und der gründlichste Kenner der spanischen Literatur, Don Augustin Duran, berichtet, „daß diese Verbannung von Stücken gewissermaßen die Folge des Einflusses Derjenigen war, welche die französischen Lehren unterstützten.“

So ungefähr standen die Sachen noch in den ersten Decennien unsers Jahrhunderts. Seitdem hat dieses ernste Volk, wie es scheint, sich besonnen und in seinen alten großen Dichtern, fast überrascht, sich selbst wiedererkannt. Diese Umkehr gehört aber schon einer spätern Zeit an, von der wir weiter unten ausführlicher redenwollen.

Wir verließen oben das deutsche Drama in seiner höchsten Noth, im Dreißigjährigen Kriege. Man kann gern zugeben, daß die tiefe Erschütterung eines solchen Kriegs anregend und für die poetische Production im Allgemeinen förderlicher sei, als die schlaffe Ruhe eines langen Friedens wie wir denn auch wirklich gerade aus jenen Kriegstroubeln zwei der mächtigsten Erscheinungen hervorgehen sehen: Opitz und den Simplicissimus. Allein für das Drama speciell war der furchtbare Kampf höchst verderblich. Das Lied tönt seinen Schmerz und seine Lust in der Abgeschiedenheit der Berge und Wälder aus, der Roman und das Lehrgedicht finden am Ende überall ihren einsamen Leser. Das Drama dagegen ist von Natur gesellig und bedarf, um wirken zu können, einer gewissen Centralisation der Geselligkeit, und diese hatte der Krieg von Grund aus zerstört. Indeß hätten sich diese immerhin mehr materiellen Störungen vielleicht sehr bald verwinden lassen. Beiweitem tiefer aber schnitten zwei andere Wunden in das gesammte Leben ein. Einmal nämlich hatte dieser Krieg allmälig seine Farbe, aus der ursprünglich religiösen in die politische, gewechselt, Katholische fochten unter protestantischen, Protestanten unter katholischen Fahnen, nicht für den bessern Glauben, sondern um bessern Sold, während dem Volke, je nach dem wechselnden Kriegsglücke, von den Fürsten bald diese bald jene Religion gewaltsam octroyirt wurde. So entwickelte sich nach und nach ein allgemeiner religiöser Indifferentismus, welcher naturgemäß nun von den innern höhern Gütern auf das Materielle, in der Kunst auf bloßen Sinnenreiz ging und, weil die Sinne durch die bestialische Gewöhnung an Entsetzen und Gräuel längst abgestumpft wa-

ren, auch im Schauspiel sich nur noch in Blut berauschen konnte. Ebenso entstand aber aus diesem verworrenen Völkergemisch und Gemenge von Sitten und Gesinnungen, wiederum zum größten Nachtheil der Bühne, auch die politische Indifferenz bis zu völliger Vernichtung alles Nationalgefühls, indem der Krieg die Protestanten auf das Ausland, Schweden und Frankreich, stellte, und der darauf folgende Westfälische Frieden, die ursprüngliche Aufgabe des Kampfes verewigend, ganz Deutschland gleichsam in zwei Völkerschaften, in Katholiken und Protestanten zertrennte. Ohne diesen unseligen Zwiespalt hätte niemals die katholische Literatur sich aus keuscher Scheu so hermetisch abschließen, die protestantische nicht so bodenlos, wie später geschehen, in der Negation sich überstürzen können. Und diese krankhafte Fibration, die nach jenen beiden Richtungen hin von dem Kriege ausgegangen, können wir in unserer dramatischen Literatur noch bis heute verfolgen.

Gleich im Anfange zwar, als die Kriegeswogen sich verlaufen hatten, tauchten noch einige Trümmer der alten nationalen Bühne wieder auf. Aber in welchem jämmerlichen Zustande! Es schien, als wäre von dem ganzen Bau eben nur der Schutt geblieben: die Roheit, die Polemik, der Haß. Ja das geistliche Schauspiel mußte sich, als wäre es noch nie dagewesen, gleichsam aus seinen ersten Geburtswehen wieder hervorarbeiten. Johann Klai in Nürnberg declamirte seine Geburt Christi, seinen Leidenden Christus, die Himmelfahrt, Auferstehung rc. nach beendigtem Gottesdienste in der Kirche wie ein Improvisator ganz allein, nur von Chören unterbrochen, ohne Dialog, bald erzählend, bald in schwülstige Reden einzelner Personen ausbrechend. Aber dieser Kirche fehlte das Meßopfer,

an welches sich die Mysterien ehemals symbolisch anlehnten, es fehlte mit der höhern Bedeutsamkeit die rechte gläubige Vertiefung, und so leiteten diese neuen Versuche lediglich das moderne Oratorium ein. Ueberhaupt nahm Alles nun einen durchaus weltlichen Charakter an. Christus holt sich seine Seelenbraut im Lustspiele, die Heiligen und Märtyrer werden von heidnischen Göttern verdrängt, anstatt der kirchlichen Processionen sehen wir Bürgeraufzüge, pomphafte Actionen, Pantomimen und Ballete. Auch aus den alten Moralitäten hatte sich die Allegorie herübergerettet, aber nicht mehr im Dienste der Religion, sondern der Polemik, der Politik, der Höfe und einer unersättlichen Schaugier der Menge. So bestand denn damals das Drama fast nur in Gelegenheitsstücken, die gewöhnlich mit dem Knalleffect eines Feuerwerks schlossen, wie: „Kriegsbeschluß und Friedenskuß, oder das Frieden wünschende Deutschland", wo Mars auftritt, „heraufbrausend mit Trommelschall und Büchsenknall, mit einem blutigen Degen in der Faust, brüllend und das Maul voll Tabacksrauch, den er herausbläst."

Dies Alles zählt natürlich nicht zur Literatur und entbehrt aller innern Berechtigung. Es hatten daher die Gelehrten leichtes Spiel und diesmal vollgültige Veranlassung, dieser totalen Confusion geharnischt entgegenzutreten. Hier aber zeigt sich auch sogleich der Riß, den, wie oben erwähnt, der Dreißigjährige Krieg durch Deutschland gemacht. Anstatt naturgemäß an das alte Volksthümliche anzuknüpfen, wobei freilich viele katholische Traditionen und Erinnerungen nicht zu umgehen waren, wandten sich die meist protestantischen Gelehrten lieber in das graueste Alterthum, und noch lieber nach dem confessionell befreunde-

ten Holland, wo gerade damals der berühmte Vondel blühte. Opitz, obgleich persönlich nichts weniger als ein protestantischer Zelot, gab doch insofern den Ton an, daß er Seneca's Trojanerinnen und Sophokles' Antigone übersetzte, sowie ein ebenso auf neutralem und chimärischem Boden ruhendes schäferliches Singspiel des Italieners Rinuccini zu einem fürstlichen Hochzeitsgedicht umarbeitete, und dadurch einen ganzen Schwarm von Schäferdramen hinter sich herzog. Allein solche unselbständige Nachahmereien konnten begreiflicherweise nicht nachhaltend durchgreifen. Erst mit dem Schlesier Andreas Gryphius (1616 — 64) beginnt die neue Aera. Gryphius steht noch ungewiß zwischen Volk und Gelehrtenzunft. Zu dieser gehört er durch die eigensinnige Verblendung, womit er zu einem alten Dichter hält, der eigentlich kein Dichter ist: durch seine Seneca'schen Trauerspiele, die sich heutzutage mit ihrer epigrammatisch-schwülstigen Rhetorik fast wie ungeheuerliche Schulexercitien ausnehmen. Zum Volke aber zählt er mit mehrern romantischen Stoffen: z. B. in „Cardenio und Celinde" ꝛc. und mit seinen Lustspielen. Ja er hat sogar noch Schauspiele, die man zu den geistlichen rechnen könnte, wie seine „Katharina von Georgien", die mit christlichem Muthe in den Märtyrertod geht, um dem um sie werbenden Schah Abbas nicht ihre Hand zu reichen. Aber es ist die alte Glaubensfreudigkeit nicht mehr, die uns unwillkürlich von der Wahrheit eines solchen übermenschlichen Heroismus überzeugt; die Stelle der unmittelbaren göttlichen Leitung und höhern Gerechtigkeit, die allein hier die Versöhnung bieten kann, nehmen in seinen Trauerspielen fast überall allegorische Gottheiten, Furien, Zauberer und Geister ein, welche, wie ein heidnisches Fa-

tum, prophetisch und anstachelnd in das Schicksal der Helden eingreifen und uns, weil wir eben nicht an sie glauben können, vollkommen kalt lassen. Gryphius ist ohne Zweifel ein bedeutendes und ernstgestimmtes Talent. Er selbst sagt, „daß er die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge in etlichen Trauerspielen vorzustellen sich beflissen, nachdem das Vaterland in seine eigene Asche sich verscharrt.“ Gewiß eine große, des Dichters würdige Aufgabe. Aber er war ein düsterer und gewaltsamer Charakter, der eben nur die Nachtseite des Lebens erkannte. Daher seine abenteuerliche Vertiefung in Alchymie, in Vorbedeutungen und in die Gespensterwelt, über die er ein eigenes Buch geschrieben; daher schlagen selbst seine harmlos und volksmäßig genug angelegten Lustspiele ihm großentheils nur in Satire um; so in seinem, dem Shakspeare'schen „Sommernachtstraum“ entlehnten „Peter Squenz“ gegen die Meistersänger und Bettelkomödianten, im „Horribilicribrifax“ gegen die damaligen Sprachmischer und prahlerischen Bramarbasse. Wir glauben gern, daß der Schmerz um sein Vaterland, sowie die vielen Unglücksfälle seines eigenen unstäten Lebens ihn noch mehr verbittert und verdüstert haben, meinen aber, daß er auch unter günstigern Verhältnissen sich nicht zum Wiederhersteller eines wahren Nationaltheaters geeignet hätte. Ihm fehlte durchaus jene heitere Umschau und tiefsinnige Milde, womit z. B. Shakspeare wie mit leichtem Flügelschlage über den irdischen Dingen schwebt.

Nach Gryphius aber geht das Schauspiel endlich immer entschiedener zu den Gelehrten über, die denn auch sofort ihr unpopuläres Handwerk beginnen. Wie wenig oder vielmehr gar nicht dieses Schauspiel mit dem Volke

zusammenhing, zeigt sich schon darin, daß es nicht aus dem Leben, sondern aus Romanen entstand, also ein Bücherschauspiel war. So wurde z. B. aus der Aeneide ein Roman, aus diesem ein Schauspiel gemacht, die Hirten der Schäferromane mußten mit Perücken und Reifrock zu galanten Festspielen bei Hofe erscheinen, auch das Trauerspiel nahm seinen Stoff nicht aus der Gegenwart oder der Geschichte, sondern gleichfalls aus den damaligen dickleibigen sogenannten heroischen Romanen und Staatsactionen; mithin überall die Natur aus der dritten, vierten Hand, oder vielmehr die stupide Nachahmung einer schon ursprünglich verzwickten Unnatur. Hieraus wird denn auch der sonst ganz unbegreifliche barocke Charakter dieses Schauspiels einigermaßen erklärlich. Weil es nämlich nichts Ursprüngliches und Erlebtes, sondern blos Erlerntes war, so mußte wol der Mangel an eigener Schöpferkraft und die totale Nüchternheit durch den ungeheuerlichen Schmuck der „durchdringenden und löblichen Beiwörter", und durch eine wahrhaft rasend gewordene Declamation ersetzt und verdeckt werden, gleichwie man faulen Pferden Pfeffer und Salz unter die Schwänze streicht, um sie auf dem Roßmarkt in stattlichen Trab zu bringen. Es konnte ferner nicht fehlen, daß man aus den meist französischen Mustern die unerhörtesten und dem Volke noch völlig fremden Schlüpfrigkeiten als „galante Poesie" herüberholte, während dabei die Dichter selbst, weil eben Dichten und Leben hier ganz gleichgültig nebeneinanderlagen, die ordentlichsten Familienväter, Bürger und Beamte waren; eine Erscheinung, die sich später, aus demselben Grunde, auch bei Wieland wiederholte. Endlich mußte, da ihnen der höhere Glaube an die überirdischen Dinge völlig ab-

handen gekommen, natürlicherweise aller Stolz und Nachdruck auf das weltliche Wissen gelegt werden Daher zerfallen diese Schauspiele auch wesentlich in zwei Hauptgattungen. Die Einen fegen mit fast wahnwitziger Selbstgefälligkeit einen ganzen Bazar von Realien, Beschreibungen fremder Länder und Sitten, geographische, ethnographische und historische Curiositäten in einen ungeheuren Haufen zusammen, dessen monströse Wucht Helden und Handlung erdrückt, wogegen die Andern, noch gründlicher, uns lieber geradezu in die Gelehrtenwerkstatt, in die vier Facultäten und ihre theoretischen Disciplinen mitten hineinführen. So hat Kaspar von Stieler in seinem Lustspiele „Willmut" die ganze Ethik, Harsdörfer in einem seiner Stücke die Grammatik abgehandelt. Der eigentliche Koryphäe dieser Periode aber ist Daniel Kaspar von Lohenstein aus Breslau (1635—83), der vorzüglich dadurch so berühmt geworden, daß er Alle überbot und, wie in seinem Romane „Arminius" so auch im Schauspiel jene beiden Richtungen in einen breiten seichten Strom vereinigte. In seiner „Agrippina" mindestens fehlt von allen gelehrten Materien sichtbar nichts als die Poesie. Denn dazu kam eben, daß er eine durchaus prosaische Natur war, die sich daher, da es nun einmal gedichtet sein sollte, durch breitmäuligen Bombast erst hinaufzuschrauben strebte. Die Greuel der römischen Kaiserzeit sind sein liebster Schauplatz, seine gangbarsten Motive Mord, Nothzucht und Blutschande, die sich in dem gezierten Marino'schen Stile doppelt wunderlich ausnehmen. In seiner „Epicharis" wird jubelnd Gift getrunken, gefoltert, geköpft, Zungen ausgerissen und Adern zerschnitten. Da ist überall nichts als Schall und Knall, seine Helden, die nach jeder Mücke mit Karthau-

nen feuern, machen vollkommen den Eindruck wie Shakspeare's berühmter Fähnrich Pistol, und könnten jetzt nur noch einen parodischen Sinn beanspruchen. Hier zu unserer Rechtfertigung nur eine Probe, und zwar aus einem seiner gemäßigtsten Dramen: „Ibrahim Bassa“, das sogleich durch folgenden Monolog der Asia eröffnet wird:

Weh! weh! mir Asien! ach! weh!
Weh mir! ach! wo ich mich vermaledeien,
Wo ich bei dieser Schwermuthssee
Bei so viel Ach selbst mein bethränt Gesicht verspeien.
Wo ich mich selbst mit Heuln und Zeter-Rufen
Durch strengen Urtheilsspruch verdammen kann!
So nimm dies lechzend Ach, bestürzter Abgrund an!
Bestürzter Abgrund! O die Glieder triefen
Voll Angstschweiß! Ach des Achs! Der laue Brunn
Der dürren Augen schwellt den Jäscht der Purpurflut!
Mein Blutschaum schreibt mein Elend in den Sand!

Zur Ehre deutscher Nation müssen wir jedoch hinzufügen, daß Lohenstein's Trauerspiele, trotz den unausgesetzt schmetternden Lobposaunen, niemals zu öffentlicher Aufführung gelangen konnten; das Volk, wenngleich verwildert, war besser und gescheiter als seine Gelehrten.

Dies merkte sich der Schulrector Christian Weise in Zittau (1642—1708), und trat mit lobenswürdigem Muth und voller Hingebung jener unnatürlichen Anspannung entgegen, um das Schauspiel wieder volksmäßig zu machen. Er verschmähte alle Regel der Alten, er wollte „bei seiner Freiheit bleiben, an der Einfalt seiner Lust behalten, die der Natur am nächsten komme, und jede Person nach ihrem Naturell reden lassen“. Seine Personen reden daher wie ihnen der Schnabel gewachsen, nicht

in Alexandrinern, sondern in schlichter Prosa, nicht mehr in hyperheroischen Metaphern, sondern in der sprunghaften und derben Sprache, die er auf der Straße, in Werkstätten und Bierstuben geflissentlich studirt hat; und es ist in der That ebenso ergötzlich als erbaulich, wie wacker in seinem Lustspiel, und noch mehr in seinen trefflichen Possenspielen, der Volkswitz unter den gepuderten Schäfern und gespreizten Fürstenhelden aufräumt. Allein bei alledem ist Weiße im Grunde doch auch ein Gelehrter, der sich gewissermaßen nur herabläßt, ja zuweilen trotzig zwingt, populär zu sein. Das ist aber jederzeit eine misliche Stellung, die, weil sie in sich des rechten sichern Halts entbehrt, leicht des Guten zu viel thut. So hatte auch er sich eine Theorie des Gegensatzes systematisch zurechtgelegt, seine Komödien sollen durchaus nichts sein als „eine accurate Vorstellung einer Begebenheit". Und eben diese Accuratesse war die Klippe, an der er scheiterte, indem er einerseits aus der verstiegenen Welt seiner Vorgänger in die hausbackene Alltäglichkeit abglitt, andererseits aber durch diese laxe Manier zu einem allgemeinen Dilettantismus führte.

Es war überhaupt der verhängnißvolle Fluch jener Zeit und ihrer Literatur, daß sich die Gebildeten so vornehm von dem Volke getrennt hatten, am schwersten aber lastete dieser Fluch gerade auf dem deutschen Drama. In Spanien und in England war, als jene Scheidung eintrat, das Volksschauspiel bereits vollendet und für alle Zeiten festbegründet, weil es dort auf der Religion, hier auf den, mehr oder minder gleichfalls dahin zurückweisenden nationalen Erinnerungen des Mittelalters stand. Ja selbst in Frankreich hatten, wie wir gesehen, durch die

Gunst ganz besonderer Verhältnisse die exclusiven Dichter sich doch wenigstens einen neuen Boden angeblicher Classicität zu erobern gewußt, dessen gloire sich die geschmeichelte Nation gern unterschieben ließ. In Deutschland dagegen war das noch ganz unreife Schauspiel gleich in seinen ersten Keimen durch die Reformation überrascht, dann vom Dreißigjährigen Kriege fast vernichtet, und sein etwaiges Wiederaufleben nun endlich durch die Gelehrteninvasion niedergehalten worden. Und diese Gelehrten fanden keinen Hof Ludwig's XIV., der ihre Kräfte centralisirt, ihren ungeschlachten Helden den höchstnöthigen äußern Glanz und Anstand verliehen hätte, während andererseits die von den Gebildeten verlassenen Komödiantenbanden in der Verzweiflung des Hungers sich um jeden Preis, so gut, oder vielmehr so schlecht sie konnten, auf ihre eigene Hand zu helfen suchten.

Es konnte nicht fehlen, die ungeheuere Langweiligkeit der gelehrten Tragödie mußte endlich eine Katastrophe herbeiführen; Gähnen und Lachen sind bekanntlich ansteckend, Beides folgte vollauf. Die erschrockenen Poeten sahen sich daher, um ihr Regiment zu behaupten, nach Hülfstruppen um, und verfielen auf die Musik, die ihnen auch allerdings historisch am nächsten lag. Schon die alten Mysterien hatten diese von jeher der Kirche verwandte Kunst aufgenommen, und die allegorischen Moralitäten das musikalische Element und einen phantastisch-scenischen Apparat immer weiter ausgebildet, ja neuerdings hatte, wie wir gesehen, Klai bereits den modernen Ton der Cantate und der Oratorien angeschlagen. Auf weltlicher Seite aber waren die Pegnitzer Schäfereien schon eigentliche Singspiele, als die von Opitz aus dem Italienischen übersetzte

und von Peri componirte „Daphne" endlich das Signal zum völligen Uebergange gab. So wurden die Dichter unwillkürlich zur Oper gedrängt. Zwar hatte die Oper, wie in dunkler Erinnerung ihres kirchlichen Ursprungs, im Anfange wirklich nur ernste biblische Stoffe, wie: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", „Michal und David", „Esther", „Die makkabäische Mutter" ꝛc., und alle Genien des Mysteriums, Himmel und Hölle, Drachen, Teufel und Engelchöre zogen noch einmal über die Bühne. Allein sie fanden nur noch einen theatralischen Glauben, der strenge fromme Geist, der das Alles einst geheimnißvoll belebt, war entflohen und nur die hohle Form zurückgeblieben. Und dieses leere Gehäuse benutzten denn die Gelehrten, wie früher das Trauerspiel, auch sofort wieder, nach Herzenslust den Ballast ihrer Weisheit hineinzupacken, und alle ihre Curiosa erst recht unter die Leute zu bringen. Da mußten Iphigenia, Klytämnestra und der ganze Olymp sich herbeilassen, Arien zu singen, da wurde Moral, Geographie, Völkerkunde, ja mit unübertrefflicher Universalität sogar Bierbrauerei nnd Schlächterei in Noten gesetzt. Aber sie wurden ihrer neuen Domäne nicht froh. Sie hatten leichtsinnig die unersättliche Schaulust der Menge, diesen wüsten Leuen geweckt, der überall der Poesie auflauert und heißhungrig immer nach neuem Fraß geht. Die gelehrten Artikel reichten nicht mehr aus, und in dem allgemeinen Bankrott verpuffte die Oper in lauter Decoration, Kleiderpracht, Schlachten, Kanonendonner, Kolophonienblitzen, Aufzügen und Balletten, an denen nicht selten die Höfe und der Adel persönlich theilnahmen. In Postel's „Mustapha" marschirten deutsche, tatarische, polnische und türkische Armeen auf, in der Oper „Semiramis" wer-

den alte Damen in feuerspeiende Lanzen verwandelt, im „Jason" steigt das Schiff Argo singend gen Himmel, wo es zu einem Sterne wird. Und diese Opernwuth zauberte, was das Schauspiel nie vermochte, plötzlich die ersten stehenden Theater hervor, in Hamburg, Braunschweig, Wien, wo jede Oper 60,000 Gulden kostete, und um 1700 zählte man bereits zehn Operntexte auf ein Schauspiel. Diese Texte aber hatten nicht nur die drei Einheiten, sondern überhaupt jede dramatische Zucht und Ordnung durchbrochen; der Hanswurst rannte die gravitätischsten Personen über den Haufen, Pferde, Bären und Kameele spielten mit, fabelhafte Ungeheuer brummten und brüllten dazwischen, die Frauen, welche die Oper, des Gesanges wegen, zum ersten male auf der öffentlichen Bühne eingeführt, gaben durch emancipirtes Wesen und ihr Costüm vielfaches Aergerniß, und die heiligsten Stoffe wurden schmählich profanirt, bis zuletzt der Zorn der Geistlichkeit darüber entbrannte, und die besten Operndichter: Postel, Leeßand, Hunold und Feind, sich beschämt von dem Skandal zurückzogen. Mit Einem Worte: die Musik hatte die freilich klägliche Poesie vollständig übertäubt, und aus dem rasenden Operntumult jener Zeit tönen nur einzelne Klänge von Hasse, Händel und Graun noch bis zu uns herüber.

So war nun das Volksschauspiel, zwischen der alten Abneigung der Dichter und dem neuern Glanz der Oper, in doppelte Noth gerathen. Die Komödiantenbanden wollten und konnten die gelehrten Stücke nicht brauchen, noch weniger aber konnten sie bei ihrer Bettelhaftigkeit daran denken, mit der reichen Oper zu rivalisiren und die aufgeregte Schaulust zu befriedigen. Sie machten daher aus der Noth eine Tugend, sie entschlossen sich, fortan selbst

die Dichter zu spielen und sich ihr Repertorium eigenhändig zurechtzumachen. Veltheim (eigentlich Velthen geheißen), ein literarisch gebildeter und sprachenkundiger Magister aus Halle, warb zu diesem Behuf um 1670 ein kampfkräftiges Freicorps von Studenten, das unter dem Titel „Berühmte Bande und kursächsische Hofkomödianten" in den größern Städten Deutschlands umherzog und die unbedingte Freiheit des Improvisirens proclamirte. Man verabredete aus der Bibel, aus Helden- und Liebesgeschichten und alten Schauspielen Inhalt, Plan und ungefähre Scenenfolge, und überließ die dialogische Ausführung wohlgemuth der augenblicklichen Eingebung der studentischen Komödianten. Dabei hatte Veltheim selbst einen glücklichen Takt. Während er nämlich überall den volksthümlichen religiösen Grundton hervorhob und bei seinen Ankündigungen in besondern Abhandlungen ausdrücklich darauf hinwies, erstrebte er andererseits zugleich eine Vermittelung und Versöhnung mit den Gebildeten, indem er eine prosaische Uebersetzung des Molière herausgab, in seinen Stoffen auf Corneille und den durch die Jesuitenspiele bekannt gewordenen Calderon zurückweist, und in der Gestalt des „Curtisan" den spanischen Gracioso, als veredelten Hanswurst, auf die Bühne zu bringen suchte. Allein hier zeigt sich auch sogleich der wesentliche Unterschied zwischen Dichter und Schauspieler, der sich zu jenem verhält wie der Virtuos zum Componisten. Es gehört gewiß ein scharfer poetischer Blick uud eine eigenthümlich flexible Phantasie dazu, ein fremdes Kunstwerk geistreich zu reproduciren, das geschriebene Wort, gleichsam mitdichtend, ins directe Leben zu übersetzen. Aber eben deshalb kann der Schauspieler doch immer nur secundär mitdichten und muß

vorzugsweise auf die äußerliche Darstellung, ja auf den möglichsten Effect, allen Nachdruck legen. Der Schauspieler lebt nicht für die Nachwelt, sondern von der Gunst des Augenblicks, er wird daher in den meisten Fällen weniger der Poesie als dem Publicum gerecht zu werden suchen und, wo er als Redacteur oder Dichter auftritt, die Sachen nicht sowol nach dem ewigen Maß der Schönheit, als nach dem zufälligen der vorhandenen Mittel und Bedürfnisse zuschneiden. Es ist mithin stets ein Unglück für die dramatische Poesie wie für das Publicum, wenn der Schauspieler in solchem Conflicte streitender Competenzen sich vom Dichter emancipirt. Dies hat auch der verständige und wohlgesinnte Veltheim erfahren, da er, nach kurzer Glanzperiode in Dresden, sich genöthigt sah, von seinen höhern Intentionen nach und nach wieder zu den landesüblichen Haupt- und Staatsactionen herabzusteigen. Dazu kam noch, daß die Stegreifkomödie, wie er sie eingeführt, durchaus ein unausgesetzt frisches Zusammenspiel und demnach einen Aufwand bedeutender Talente erfodert, die so zu rechter Zeit und auf Commando sich niemals leicht zusammenfinden. Die natürliche Folge davon war daher ein abermaliger Bankrott auch auf dieser genialern Seite. Bei dem täglichen Verbrauch mußten ihnen wol allgemach Witz und Athem ausgehen und, wo die augenblickliche Erfindung versagte, vage Reminiscenzen eintreten; und so wurde denn auch gar bald das Trauerspiel wieder mit Lohenstein'schen Donnerreden, die Maske des Graciosо mit den buntesten Lappen der alten Hanswurstjacke geflickt, wodurch nothwendig am Ende die ungeheuerlichste Verwirrung entstand. Vergebens erfand man in dieser Noth die sogenannten Dirigirbücher, in denen die Improvisation

der Schauspieler von den Principalen redigirt und als Anhalt zusammengeschrieben, den Stegreifrittern aber noch immer ein weiter Tummelplatz belassen wurde. Die Hofbibliothek in Wien besitzt eine, fast ein Jahrhundert umfassende Sammlung solcher ungedruckter Dirigirbücher: höchst seltsame, durchaus freie, ja tollkühne Verarbeitungen aller möglichen fremden Stoffe ins Grobe und Platte, und trotz der Grobheit doch wieder mitten in das höfische Zierwesen hinein, mit und ohne schlechte Alexandriner, Chöre und Arien, wie z. B. die, dem Euripides entlehnte „rasende Medea mit Arlequin, einem verzagten Soldaten", wo der Harlekin von der Medea in einen Nachtstuhl verzaubert wird. Man sieht aus diesen ungeschlachten Fabrikarbeiten, daß die redigirenden Schauspieler sich bereits dem Pöbel, der freilich damals wie jetzt, auch in den Logen mit zu Rathe saß, mit Leib und Seele verschrieben hatten.

Alle Kunst aber, wenn sie die Menschen nicht über das Gemeine erhebt, wird von ihnen herabgezogen und selbst gemein und daher billigerweise, wo sie nach Brote geht, von den soliden Leuten als unnütze und arbeitsscheue Landstreicherin schnöde abgewiesen. Und so erging es jetzt auch der Schauspielkunst, da sie vergessen, daß sie nur mit der Poesie steht oder fällt. Wir können hier nur etwa Joseph Stranitzki und Franz Schuch noch auszeichnen, von denen Jener im Ballhause zu Wien das erste stehende Volkstheater begründet, Beide aber die Hanswurstiade zu einer bisher noch nicht gesehenen Virtuosität ausgebildet haben. Aber schon unter den Tyrannenagenten Eckenberg streichen Marionetten, Luftspringer, Equilibristen, Taschenspieler und Zahnbrecher mit den wandernden Komödiantenbanden marktschreierisch durch das Land, und die

ursprüngliche Verbrüderung fröhlicher Studenten und fahrender Schüler sinkt unaufhaltsam zu pedantischer Handwerkerzunft herab, wo der Tyrannenspieler Meister, der Vertraute Altgesell, und das Meisterstück des feierlich aufzunehmenden Lehrjungen eine Scepter-Action und Donnerrede war, sowie das einzubringende Capital ein Paar schwarzsammetne Hosen. Aber dieses Handwerk hatte keinen goldenen Boden; der Verwilderung folgte die Armuth, der Armuth die Verachtung. In Nürnberg, dem alten Sitze der ehrbaren Meistersängerzunft, durften sie kein Bürgerhaus betreten, von der protestantischen Geistlichkeit wurde auf den Kanzeln das Theater eine „Satanskapelle" genannt und der Pöbel zur Zerstörung der Schauspielbuden aufgeregt, den Schauspielern aber, z. B. 1692 dem wackern Veltheim in Hamburg, wurde auf dem Sterbebett das Abendmahl und ehrliches Begräbniß auf den Kirchhöfen verweigert, und in Berlin sogar auf gänzliche Abschaffung des Theaters angetragen. „wegen der Narrentheidungen und repräsentirten reizenden Liebesgeschichten, auch wegen des Misbrauchs heiliger Namen bei Beschwörungen, wodurch viel Aergerniß, herzliche Betrübniß und Seufzer erregt worden".

So erbärmlich standen die Sachen, als der gewaltige Gottsched sein Regiment antrat. Das Kriegsmanifest dieses athletischen Schultyrannen war in kurzem: das Schauspiel soll Volksschule und Katheder der Tugendlehre sein; gegen welches, wohlverstandene, Axiom im Grunde wenig einzuwenden wäre. Daher aber soll jeder der drei Volksstände sein Abbild auf der Bühne haben, der Hof im Trauerspiel, die Städte in der Komödie, der Bauer im Schäferspiele. Daher soll ferner, wie er selbst sagt, die

tragische Schreibart stets „auf Stelzen, die komische barfuß gehen“. Die Oper endlich habe gar keinen Sinn und Verstand, denn wo sei es in allen drei Ständen wol jemals erhört, daß man nach Noten lache oder weine? — Das klingt allerdings, wenn nicht schon die erwähnten Stelzen gerechtes Bedenken erregten, fast wie eine versuchte Umkehr von der Unnatur zur Natur, wogegen sich wiederum nichts Sonderliches einwenden ließe. Aber wo holte er sich die Natur, die Originale zu seinen Abbildern der Stände? Nicht etwa, wie man billigerweise vermuthen sollte, bei diesen selbst, sondern bei — Boileau. Hierauf ließ er nun, gleichzeitig gegen die Oper wie gegen die Harlekinaden, gegen Lohenstein's Schwulst wie gegen Weise's Natürlichkeit und „selbstgewachsenen Witz“, in Sachsen und Schlesien seine Schulmeister aufrücken mit allem Wurfgeschoß, Mauerbrechern und Katapulten schlechter Uebersetzungen französischer Stücke, und noch schlechtern Originalen, wozu er selbst in seinem „Sterbenden Cato“ das schlechteste lieferte. Lauter abgestandene Classicität, hausbackene Heroen, ganz unmögliche Tugendhelden gegen ebenso unmögliche Bösewichter, Alles mit dem, unter solchen Umständen höchst erstaunlichen, Feldgeschrei patriotischer Vaterländerei, denn echtdeutsch ist dabei weiter nichts als die große Ungeschicklichkeit. Seine Leibgarde waren, nebst seiner Frau, Schwabe, Müller, Henrici, Pitschel, Derschau, Schönaich und andere Längstvergessene, gute Leute und schlechte Poeten, denen die pariser Allongenperücke gar seltsam und ungeheuerlich zu Gesichte stand, und die auf den ungewohnten Salonboden, besonders wo sie galant und zierlich sein wollten, nach allen Seiten hin lächerlich ausglitten. Die Hauptaction dieses Feldzugs aber war die Erdrosselung und

feierliche Bestattung des armen Hanswursts, wozu Gottsched die unternehmende Frau Neuber, die 1723 mit ihrer Schauspielertruppe nach Leipzig kam, schnöde zu disponiren gewußt.

Wir können Gottsched's aufgeblasen täppisches Zufahren durchaus nicht für eine zeitgemäße Melioration, vielmehr nur als eine höchstbedauerliche barbarische Störung gelten lassen. Es ist ein offenbares Misverständniß, wenn man annimmt, daß es so dringend nöthig war, dem Theater und seiner Sprache wieder einen würdevollern Anstand zu geben; Anstand und Sprache sind nur das Gewand, in das die Poesie niemals hereinwachsen kann, sondern es stets selbst mitbringen muß, wie jeder gesunde Mensch seine eigene Haut. Der Sturm des Dreißigjährigen Kriegs hatte den dramatischen Dichterwald gebrochen, aber nicht entwurzelt, und wenn aus den Wurzeln dann freilich nur wildes Gestrüpp verworren wieder aufschoß, so zeugte dies doch immerhin noch von frischem Triebe, und es war ebenso thöricht als vermessen, den Boden völlig auszuroden, daß nun der wälsche Wind über die öde Haide strich und Alles in Sandwehen begrub. Noch hatte auf den Gebirgen in Oestreich, Baiern und Tirol, weil sie von der neuen Bildung am wenigsten inficirt waren, die von den Jesuitenschauspielen gepflegte dramatische Legende, Volkssage und Passion den Sturm überdauert und den wahrhaft tragischen Ernst für eine poetische Zukunft treulich bewahrt; noch pulsirte in den verachteten Komödiantenbuden eine unverwüstliche Lustigkeit und der kecke Witz. Aus jenem tiefsinnigen Ernst und aus diesen ungezogen kräftigen Volkstumult konnte, bei ungestörter Fortentwickelung, das Höhere sich gestalten,

aus der todtgeborenen Classicität Gottsched's nimmermehr. Auch Shakspeare's unsterbliche Dramen sind ja im Grunde nur eine Verklärung der rohen Haupt- und Staatsactionen, wie sie noch die englischen Komödianten zu uns herübergebracht. Was aber insbesondere den Hanswurst betrifft, so haben wir schon oben ausdrücklich anerkannt, daß er über alle Gebühr unflätig geworden, können aber keineswegs zugeben, daß die lüstern verhüllte und überzuckerte Unfläterei des sogenannten feinen Lustspiels um ein Haar besser, oder die albern bebänderten Schäferspiele und langweiligen Tragödien, die nun von Gottsched ausgingen, nicht unendlich dümmer wären. Der Hanswurst war damals noch in seinen Flegeljahren, und wir halten dafür, daß er, wenn man ihn mit einiger Bildungsunterstützung fortbestehen ließ, gewiß zu einer echt nationalen komischen Figur herausgewachsen wäre. So aber hinterließ der Schalk, noch im scheinbaren Hinscheiden humoristisch, seinem gelehrten Leichenconduct als lustiges Erbe die Stelle der Hofnarren, welche die ihn überlebenden Dichter in ihren Gratulationsversen und Festspielen mit vieler Gravität und wenig Witz recht wacker verwalteten. Jedenfalls ist das bloße Zerstören ein Unsinn, wenn man nichts Klügeres dafür zu geben hat; von allen zahlreichen Schülern Gottsched's aber könnten wir nur den einzigen Johann Elias Schlegel als den besten auszeichnen, von dem gleichwol Lessing sagen mußte: in seinen Lustspielen herrsche das kälteste langweiligste Alltagsgewäsche, das nur in dem Hause eines meißnischen Pelzhändlers vorfallen könne. Ja auch der Hanswurst, den sie in Leipzig so sicher eingesargt zu haben meinten, tauchte bald darauf zu großem Jubel des Volks in Wien wieder auf, wo er durch Prehauser's

meisterhafte Darstellung, sowie sein tölpelhafter Vetter Bernardon durch Jos. Kurtz eingebürgert wurde. Wenn aber dort die locale Volkskomödie, die z. B. in Philipp Haffner's Possen und Zauberstücken sehr gesunde Elemente entwickelt, dennoch nicht dazu gelangte, sich zu einem allgemeinen nationalen Lustspiele auszubilden, so ist keineswegs, wie Gervinus meint, der Mangel an Bildung und Bildungstrieb der reinkatholischen Bevölkerung daran Schuld, sondern gerade umgekehrt die Hofmeisterei der protestantischen Aufklärung Norddeutschlands, welche damals, da durch die Preßfreiheit plötzlich alle Schleußen aufgethan waren, mit zahllosen Flugschriften ganz Oestreich unter Wasser setzte und ihren zähen Niederschlag vorzüglich in den höhern Schichten der wiener Gesellschaft abgelagert hatte. Unter dem Protectorate des Fürsten Kaunitz und van Swieten's wurde Sonnenfels Theatercensor und Director, verbot das Extemporiren, und wollte Alles nach Racine'schem Geschmack einrichten. Ayrenhoff, dem Shakspeare ein Ungeheuer und „Götz von Berlichingen" ein Gräuel war, ward sein Hauptsatrap und Anführer einer langen feierlichen Procession von geschulregelten Lust- und Trauerspielen, die jedoch wie todte Perückenstöcke, beständig dem Spott und Witzhagel der ausgelassenen Hanswurstiaden ausgesetzt waren und daher gar nicht recht prosperiren konnten. Also immer und immer wieder die alte klägliche Geschichte: ein vornehmes Schauspiel, das vor Langweiligkeit verstirbt, weil das Volk es nicht mag, und ein plebejisches Schauspiel, das in Kurzweil verwildert, weil die Gebildeten ihm den Rücken wenden. Wenn aber, dieser Ungunst zum Trotz, der Hanswurst dort auf der leopoldstädtischen Bühne in mannichfachen Verwandlungen, als Kasperl, als Staberl ꝛc., sich

bis zu unsern Tagen erhalten hat, so zeugt dies nicht nur von einem gewissen poetischen Bildungstrieb dieses reinkatholischen Volks, sondern auch von der Unsterblichkeit des deutschen Hanswursts, und es steht zu befürchten, daß er, einmal von den Bretern verbannt, außerhalb des Theaters noch manche verwunderliche und ungelegene Gastrolle geben wird.

Die neuere Zeit.

In der leipziger Bibliothek stand: Niemand werde leugnen, daß Gottsched große Verdienste um die deutsche Bühne habe. Da erklärte ein junger Autor, er sei dieser Niemand, und dieser Autor war Lessing. Lessing's Bemühungen für die Bühne sind eigentlich nur eine untergeordnete, gewissermaßen vorbereitende Waffenübung zu seinem kritischen Kampfe um die höchsten Wahrheiten des menschlichen Daseins, der ihn unsterblich gemacht. Es ist interessant, ihn schon hier ganz auf denselben Wegen und Irrwegen zu erblicken, die er später auch auf dem theologischen Gebiete eingeschlagen hat. Wie dort gegen die verknöcherte Orthodoxie eines Götze, so hatte er hier das richtige Gefühl von der Pedanterie der Gottschedianer und ging sofort dem Dogma der französischen Classicität zu Leibe. Wie er dort auf eine Art von Naturreligion kam, so hier auf die Naturpoesie. Hier wie dort ging er kühn, ja verwegen vor, und daher in beiden Fällen zu weit, denn der natürliche Verstand ist ebenso wenig Religion, als die Nachahmung der Natur Poesie ist. Dort verwarf er alles Aeußerliche, hier nicht nur den Alexandriner, son-

6*

dern den Vers überhaupt. Hier wie dort wollte er keine neue Regel aufstellen, sondern nur die Irrthümer und Vorurtheile vernichten; er gab seine eigenen Stücke, wie dort seine religiösen Zweifel, nicht als endgültige Muster, hielt sich vielmehr selbst für keinen Dichter; sondern er wollte dadurch nur anregen, damit es ein Anderer besser mache, was er aber hier so wenig als dort erreichte. Mit Einem Worte: hier wie überall war er durchaus hochgesinnt und ehrlich, meinte nicht seinen Ruhm, sondern das Wahre und Rechte, das er ahnte, ohne es selbst herstellen zu können. Und eben dies Uneigennützige, diese Tapferkeit des guten Gewissens, ist das Große und Siegreiche in ihm.

Zu Lessing's Zeiten hatte eine doppelte Unnatur die Bühne eingenommen. Von Gottsched her, wie wir gesehen, die französische Tragödie und das gleichfalls französirte Schäferspiel, wo Damöt und Phyllis über Nichts galant discuriren und mit coquettbebänderten Hüten und Reifröcken Unschuld spielen; ein fadendünnes Bächlein, das sodann in dem moralischen Wassersuppen-Lustspiel Gellert's ausmündet, der es als Ruhm aufnahm, daß man bei seinen Lustspielen weinte. Von Klopstock her dagegen brach plötzlich eine völlig unhistorische urweltliche Deutschthümelei herein mit seinem „Hermann", der in epigrammatisch verzwickter Redeweise seine Cherusker zu ganz bühnenungerechten Bardenschauspielen aufrief. Gegen diese gemachte Nationalität setzte Lessing einfach und durchaus praktisch seine wahrhaft nationale „Minna von Barnhelm", die eine ungeheure Wirkung machte, weil sie von der nebelhaften Vaterländerei zu dem wirklichen Vaterlande und dessen edlern Sympathien und Antipathien ablenkte. Ge-

gen die Franzosen und Deutschfranzosen aber setzte er den Shakspeare, von dem er, damals ganz paradox und ketzerisch, behauptete, daß er im Wesen den Alten näher stehe als die Franzosen, und daß überhaupt das Große, Schreckliche und Melancholische besser auf uns wirke als das Artige, Zärtliche und Verliebte. Ja, als Möser in seiner Vertheidigung des Grotesk-Komischen, zum Entsetzen der Poeten wieder auf Harlekin wies, nahm sich auch Lessing sogleich des Verbannten an. „Die Neuber ist todt", sagt er, „Gottsched auch; ich dächte, wir zögen ihm das bunte Jäckchen wieder an. Er ist ein ausländisches Geschöpf, sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären."

Aber Kritik allein thut's nimmermehr in solchen Dingen. Das wußte Lessing sehr gut, und ging daher selbst unmittelbar ans Werk mit seiner „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti". In beiden Stücken jedoch hatte ihn der Sturmschritt der Opposition zu weit ab ins Natürliche und Bürgerliche hineingeführt. Miß Sara ist eine trockene Gouvernante, die mit ihrer weinerlichen Moral unmöglich Propaganda machen konnte, und in „Emilia Galotti" soll, unter absichtlicher Beseitigung alles Wunderbaren, ein überfeines Räderwerk kleinlicher Motive, gleich einem scharfsinnigen Rechenexempel, die Stelle des alten Schicksals oder der höhern Macht der göttlichen Vorsehung und Vergeltung vertreten; abgesehen davon, daß es schon von vornherein ein unglücklicher Gedanke war, die kolossale Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, an den modernen Hof von Massa-Carrara zu verpflanzen. Schon gänzlich aber auf theologischem Boden sehen wir ihn endlich im „Nathan", seiner besten

und letzten Arbeit für das Theater. Hier gruppirt sich eine reiche und historisch bedeutende Welt um das bekannte Boccaz'sche Märchen „Von den drei Ringen", in welche er sein ganzes Glaubensbekenntniß eingefaßt hat: die völlige Gleichstellung von Judenthum, Islam und Christenthum; denn die Berechtigung und göttliche Abstammung aller positiven Religionen lasse sich nur an ihren Früchten erkennen, „ob sie vor Gott und Menschen angenehm machen." Und nicht bloße Gleichstellung; an den großartigen Gestalten des Saladin, des Nathan, der Recha und des Tempelherrn, dem unscheinbaren Patriarchen und Klosterbruder gegenüber, fühlt man wohl, auf welcher Seite eigentlich der Dichter steht. Allein man darf bei diesem merkwürdigen Schauspiel auch den Charakter einer absichtlichen Streitschrift nicht übersehen, womit Lessing, wie er selbst sagt, „gewiß den Theologen einen ärgern Possen spielen wollte als mit zehn Fragmenten". Indeß hatte Lessing, wie er überall seiner Zeit voraus war, sich von der Bewunderung der Zeitgenossen nicht irre machen lassen und die Unzulänglichkeit seiner eigenen dichterischen Productionskraft gar bald erkannt. Er übersetzte daher den Diderot, der, wenngleich mit geringern geistigen Mitteln, fast denselben Krieg gegen die vorgebliche Classicität seiner eigenen Landsleute führte. Er suchte ferner Christian Weiße aus Annaberg sich zum praktischen Mitkämpfer zu erziehen, während von Brawe, von Cronegk u. A. begeistert als Freiwillige folgten. Sie starben jedoch früh, Weiße aber zog sich vom Kothurn, dem er keineswegs gewachsen war, in die Operette zurück, und die ältesten Theaterfreunde werden sich seines „Lottchen am Hofe" und der „Jagd" mit den Hiller'schen Arien aus ihrer genügsamen Jugendzeit

noch gern erinnern. Er endigte als Kinderfreund mit ziemlich kindischen Kinderkomödien, von denen Jean Paul sagt, sie seien weniger nütze als Komödien, die sich die Kinder selbst machen. Denn „in unsern Tagen, wo ohnehin der ganze Mensch Figurant, seine Tugend Gastrolle und seine Empfindung lyrisches Gedicht wird, ist die Verrenkung der Kinderseele vollends gefährlich.“ Am fördersamsten vielleicht war der Schauspieler Eckhoff in Hamburg, der in seiner Action zuerst den einfachen Naturlaut gegen das hohle declamatorische Pathos, den natürlichen Conversationston gegen das alberne Zierwesen des Lustspiels zu setzen wagte und mithin Lessing's Intentionen in immer weitern Kreisen einleuchtend und wirksam machte.

Beiweitem eindringlicher aber, als Lessing's unmittelbare Bestrebungen für das Drama, wirkte auf das letztere der Umschwung, den seine kühne religiöse Demonstration in die Gesinnungen und Ansichten überhaupt geworfen hatte, und wovon sein Drängen zur Natur in der Poesie eben nur ein ganz analoges Vorspiel war, das jenen Umschwung vorbereiten und vertiefen mußte. Er sah die Welt, und namentlich die protestantische, am Glauben Schiffbruch leiden und zwischen Zweifeln, todter Orthodoxie und Freigeisterei unentschieden hin und herschwanken. Seiner resoluten Natur aber war alles Halbe und Unklare unerträglich. Dazu kam noch die durchaus kritische Signatur seines Geistes; sagt er doch selbst: „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb von Wahrheit (obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren) verschlossen hielte, und spräche zu mir: Wähle! ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist

ja doch nur für dich allein." Er wollte daher den Zweifel, anstatt sich und Andere zu hintergehen, lieber völlig emancipiren, ob nicht vielleicht der menschliche Geist in offenem Kampfe mit ihm und in unbedingter Freiheit das Christenthum, wie er es aufgefaßt, aus sich selbst heraus sich wiedererobere? Er schlug daher auf der einen Seite den flachen Rationalismus, als zu dem Kampfe ganz unberechtigt, mit allen Waffen des Witzes und Scharfsinns nieder, und gab von der andern Seite seine „Wolfenbüttler Fragmente", wo Christi Lehre und Leben als ein Versuch zur Gründung eines irdischen Messiasreichs, und seine „Erziehung des Menschengeschlechts", wo die Offenbarung nicht als für alle Zeiten geschlossen, sondern als ein bloß stufenweiser, einstweilen nur an dem Volke der Juden durchgeführter Act der Erziehung Gottes dargestellt wird; und das Alles, damit es recht bald und gründlich widerlegt werde. „Denn ich hungere", sagt er, „nach Ueberzeugung so sehr, daß ich, wie Erisichthon, Alles verschlinge, was einem Nahrungsmittel nur ähnlich sieht". Allein er hatte bei dieser verwegenen Herausfoderung nicht bedacht, daß nicht Alle zu dem Kampfe gerüstet waren und sein konnten, wie er. Wonach er mit allen Kräften seiner Seele gesucht und gerungen, das nahmen seine Nachfolger als ein bereits Gefundenes und Abgemachtes an, indem sie seinen Versuch einer Versöhnung und Vermittelung von Vernunft und Christenthum blödsinnig in eine Revolution der Vernunft gegen das Christenthum verwandelten.

Es war schon von schlimmer Vorbedeutung, daß Gerstenberg das von Lessing für das Drama empfohlene Große, Schreckliche und Melancholische so materiell und

wörtlich nahm und in seinem „Ugolino“ eine ganze Familie vor Hunger verschmachten läßt, nicht anders als wenn man einen lebendigen Menschen ans Kreuz nageln wollte, um das zuckende Muskelspiel des Sterbenden künstlerisch zu bewundern. Erst bei Andern, Ungestümern aber kam die durch Lessing auf dem theologischen Gebiete veranlaßte Revolution auch auf der Bühne zum wirklichen Ausbruch. Lessing hatte, wie wir gesehen, allen Nachdruck auf die Perfectibilität und Selbsterziehung des Menschengeistes gelegt und gleichsam als ein prüfendes Fragezeichen an sein Jahrhundert, wie das Drama vom Regelzwange, so die Religion von der Offenbarung zu befreien versucht, mithin dem Subjectiven eine fast unbegrenzte Freiheit zugetheilt. Denn „der wahre Lutheraner“, sagt er, „will nicht blos bei Luther's Schriften, er will bei Luther's Geiste geschützt sein; und Luther's Geist erfodert schlechterdings, daß man keinen Menschen in der Erkenntniß der Wahrheit nach seinem eigenen Gutdünken fortzugehen hindern muß“. Es konnte kaum fehlen, aus diesem subjectiven Gutdünken, auf solche Weise von allem Höhern über ihm entbunden, wurde sehr bald ein Sichbesserdünken, aus der beabsichtigten Selbsterziehung eine Selbstüberhebung, die sich nun völlig zu emancipiren strebte. Diesem egoistischen Instinct der subjectiven Eigenmacht aber trat nothwendig überall die unerschütterlich geordnete Natur der Dinge, die historische Tradition, der Staat und die Gesellschaft hemmend entgegen. Und so brach denn plötzlich — ganz wider Lessing's Geist, dessen Ideen sie auf ihre ungeschlachte Weise sich interpretirten — der Lärm und Zorn der berüchtigten Sturm- und Drangperiode herein, welche mit einer Art von Ver-

ſerkerwuth gegen alle wirklichen und eingebildeten Schranken, und natürlicherweiſe ganz vorzüglich gegen die poſitive Religion anrannte. Leſſing ſtand bei den Orthodoxen ſogar im Verdacht eines heimlichen Katholiken; das wenigſtens wird dieſen Stürmern Niemand nachſagen können!

Ihre beiden Hauptführer waren Klinger und Lenz, nach verſchiedenen, ja faſt entgegengeſetzten Richtungen, aber dennoch von demſelben Naturprincip ausgehend. Klinger wollte Tugend ohne Religion, Lenz eine äſthetiſche Religion ohne Tugend; Beide aus der ſouveränen Eigenmacht des emancipirten Subjects. Klinger's ſtoiſcher Katechismus lautet: Man müſſe die Uebel und Gebrechen der Geſellſchaft zu heilen ſuchen durch die Stärke der Vernunft, durch feſte Anerkennung ihres allgemeinen verpflichtenden Geſetzes, begründet auf die Freiheit und die Reinheit des Willens. Als ein zur intellectuellen Welt gehöriges Weſen könne er aber die Beſtimmung ſeines Willens nicht anders als unter der Idee der Freiheit denken, und mit dieſer ſei die daraus fließende, ſich ſelbſt Geſetz zu ſein, unzertrennlich verbunden. Nur der Schwache und Charakterloſe trage ſich mit den Wörtern Schickſal und Zufall, der Mann von Kraft, der aus ſelbſtgeſchaffenen Grundſätzen handle, verſtatte keinen Luftgebilden, keiner Macht außer ihm Gewalt über ſich; er handle aus ſich ſelbſt und wiſſe, daß er das Schickſal in ſich beherrſcht. Das Wort Vorſehung iſt ihm daher ein Schall, bei dem er in die peinlichſte Verwirrung gerathe, wenn er den vermeinten Sinn mit dem Gange der Welt ausgleichen wolle, und die franzöſiſche Revolution ſei eine Satire auf dieſen vermeinten Sinn. Ja, er fragt ſtolz: was denn überhaupt die Geſchichte anders ſei als eine Satire auf die Vor-

sehung, und warum man sie denn im Sinne der orthodoxen Theologie lesen solle? Er will die ganze Wahrheit, oder vor ihr die Augen ganz zudrücken.

Lenz dagegen adorirt die Natur als einzige Gottheit, versteht aber unter dieser Natur eigentlich nur die völlige Losgebundenheit von Convention, Sittlichkeit und allem Regelnzwang, ohne im mindesten zu ahnen, daß die wirkliche Natur unverbrüchlich sehr strengen Gesetzen folgt und daher einen höhern Gesetzgeber über sich voraussetzt. Gut und schön ist bei ihm Alles, was mit dieser vermeintlichen Naturfreiheit übereinstimmt, Sünde bloß Das, was ihr widerspricht. Mit gemüthlicher Naivetät sucht er daher in seinem „Neuen Mendoza" die Geschwisterehe plausibel zu machen, und in seinem „Engländer" die Freigeisterei und Wollust zu verherrlichen, „die den Himmel preisgibt für Armiden". Ebenso natürlich findet er es auch in seinem „Hofmeister", daß die Heldin von dem Hofmeister geschwängert, und dennoch gleich darauf von ihrem eigentlichen frühern Liebhaber geheirathet wird, daß ferner besagter Hofmeister sich sodann kastrirt und dennoch wieder ein unschuldiges Bauermädchen verführt. So läßt er seine Naturreligion, wie einen Irrwisch, über den Sümpfen und Pfützen und wo irgend das Leben faul ist, lustig aufflackern; aber ihm wird nicht wohl dabei und er sagt selbst: seine Gemälde seien alle ohne Stil, wild und nachlässig aufeinandergekleckst; ihm fehle zum Dichter Muße und warme Luft und Glückseligkeit des Herzens, das tief auf den kalten Nesseln seines Schicksals und halb im Schlamme versunken liege und sich nur mit Verzweiflung emporarbeiten könne; er murre darüber nicht, weil er sich das Alles selbst zugezogen.

Ganz anders ist es bei Klinger. Auch Klinger hat seine Sache allein auf den Gott in der eigenen Brust gestellt, aber er begnügt sich keineswegs seinen Glauben, wie Lenz, epikuräisch auszuspinnen, sondern will ihm in wahrhaft mohammedanischem Fanatismus mit Feuer und Schwert die Welt erobern. Fast alle seine Dramen sind ein solcher Kampf auf Tod und Leben gegen Alles, was sich in Kirche, Staat oder gesellschaftlichen Zuständen gegen seinen natürlichen Vernunftgott rebellisch aufzulehnen unterfängt. Weil er aber überall einen so gewaltigen Anlauf nimmt, so setzt er auch überall weit über sein Ziel hinaus; weil er seine Helden stets mit wahrhaften Tugendkeulen ausrüstet, so muß er ihnen auch nothwendig ebenso unerhörte Bösewichter entgegenstellen, die sie niederschlagen sollen, wobei es ihm denn nicht selten begegnet, daß er, wie Don Quixote, unschuldige Windmühlenflügel für riesige Arme eines boshaften Zauberers hält. Es war schon von übler Vorbedeutung, daß er gleich bei seinem ersten Bühnenversuche mit einem Doppelmorde, mit einem Bruder- und Sohnesmorde debutirte, in seinen „Zwillingen", womit er gegen den, Lessing verständig nachgebildeten „Julius von Tarent" von Leisewitz einen von Schröder ausgesetzten Preis gewann. Der feine Leisewitz ließ sich dadurch für immer abschrecken, Klinger aber stürmte um so zuversichtlicher weiter fort. In seinem „Otto" ist es ein sich überstürzendes Familienunglück, in dem Schauspiele „Sturm und Drang", das diesem ganzen literarischen Tumulte den Namen gegeben, der wilde Gräuel schottischen Familienhasses. In der „Neuen Arria" revoltiren lauter unerhörte Genien und Mannweiber gegen Hofcabale, sowie im „Stilpo" gegen fürstliche Mörder und Unter-

drücker. Es konnte nicht fehlen: dieser Verstandsschwärmerei, der convulsivischen Anspannung und Ueberkraft mußte nothwendig auch ein ebenso forcirter Dialog entsprechen, ein Sichüberschreien der Leidenschaft, das häufig wieder an Lohenstein und den Bombast der alten Staatsactionen erinnert. Beide Dichter aber, weder Lenz noch Klinger, konnten den heraufbeschworenen Krieg unversöhnlicher Conflicte, diesen Kampf einer chimärisch selbstgemachten Unnatur mit der wirklichen Unnatur, wie sie allerdings in den damaligen Lebensverhältnissen vorlag, unmöglich genügend ausfechten. Lenz verfiel darüber in Wahnsinn und Klinger in eine kalte Weltverachtung, der die Träume von Veredlung der Menschheit nur noch als dichterischer Zeitvertreib, ja albern, abgeschmackt und ekelhaft vorkamen, und die zuletzt sogar den Despotismus zu entschuldigen versucht.

Indeß war der Lärm, den sie erhoben hatten, zu stark, um nicht nach allen Seiten hin den leeren Widerhall zu wecken, und was Klinger so grob angefangen, wurde von seinen Mitstreitern und Nachahmern noch unendlich vergröbert. Die Liebe, um nicht etwa empfindsam zu erscheinen, wurde grundsätzlich ganz gestrichen; und unter Natur verstanden sie einen plumpen Abdruck der platten Wirklichkeit, wie z. B. in Möller's „Graf Waltron" und den vielen Soldatenschauspielen; aus der Kraft aber machten sie gemeine Roheit, wie in Wagner's „Kindesmörderin", in den Stücken von Hahn, von den Grafen Törring, und selbst in Babo's „Otto von Wittelsbach", dessen eigentlicher Nerv in dem Zittern und Beben des brutalen Zornausbruchs liegt, womit der Schauspieler, der den Otto spielt, die Breter erschüttert. Es ging noch eine

vage handwerksmäßige Tradition von der biderben Manneskraft unserer deutschen Vorfahren durch dieses Geschlecht und sie verfielen daher meist auf Ritterstücke Aber sie hatten das Ritterthum, da sie ihm die Religion und die Liebe nahmen, entadelt, und von Allem blos das klägliche Ende, die Zeit des Faustrechts, sich gemerkt, die allerdings von der Kraft, wie sie sie verstanden, ganz simpel Profession machte und selbst nur eine Caricatur des Mittelalters war. Ueberhaupt begegnen wir unter diesen burschikosen Dichterlingen eigentlich nur einem Dichter, dem Maler Müller (von einem seiner Gemälde wol auch der Teufelsmüller genannt), der die Natur, die Jene suchten, ohne sie zu kennen, in seinen Idyllen wirklich gefunden und vor Goethe und Tieck einen „Faust" und eine „Genoveva" geschrieben hat. Sein Faust steht noch völlig auf dem Sturm- und Drangboden „gegen das lahme vermatschte Menschengeschlecht als ein ganzer ausgebackener Kerl, aus dem ein Löwe von Unersättlichkeit brüllt." Die Genoveva dagegen in ihrer mildern fast religiösen Auffassung weist vorahnend bereits auf die spätere Romantik hin; eine geistreiche dramatische Skizze, aus der Tieck Manches gelernt und das schöne Golo-Lied aufgenommen hat, das wie eine wehmüthige Todesmahnung durch die Dichtung klingt.

Aus den Staubwirbeln aber, die jene Polterer aufgewühlt, sehen wir die beiden Heroengestalten von Goethe und Schiller leuchtend hervortreten. Ueber beide Dichter ist schon so viel Gescheites und Verkehrtes, ja einander geradezu Widersprechendes geschrieben worden, daß diese Literatur die Zahl ihrer eigenen Werke beiweitem übersteigt. Das ist jederzeit ein Zeichen, daß die Sache nicht plan vorliegt, denn was klar ist, bedarf keines weitläufigen

Commentars. Unklar aber ist sie vorzüglich dadurch geworden, daß ihnen Jeder nach seiner individuellen Eigenthümlichkeit seine eigene Art oder Unart, ganz absonderliche Hintergedanken und Zwecke unterschob, und namentlich ein apartes Christenthum für sie zurechtmachen wollte; sowie nicht minder durch die hergebrachte Voraussetzung: dieses Dioskurenpaar habe eine durchaus neue Weltansicht erfunden. Was nun zunächst das Christenthum anbetrifft, so formulirt sich die Frage ganz einfach dahin: ob man an die Gottheit Christi glaube oder nicht, und ob man daher seine Lehre als göttliche Offenbarung, oder als bloße Offenbarung des Menschengeistes in einem sittlich besonders ausgezeichneten Manne aufnimmt. Denn, läge das Heil einzig und allein in der positiven Moralphilosophie dieser Lehre, so ist gar nicht abzusehen, warum man die Anhänger des gewiß sehr moralischen Confucius, oder die Mohammedaner, die ja Christum auch als einen großen Propheten verehren, nicht ebenfalls Christen nennen könnte. Und nach jenem präcisen und, wie uns scheint, unerläßlichen Kriterium sind Goethe und Schiller, trotz der überkünstlichen Gegenversicherungen ihrer frommen Freunde, keine Christen. Ebenso wenig haben sie eine neue Weltansicht aufgebracht, sondern nur das Vorgefundene mit bewunderungswürdigem künstlerischen Verstande geordnet und modulirt. Sie überkamen die verworrene Erbschaft des Sturm- und Dranggeschlechts, und haben diese Erbschaft, wenngleich nicht ohne eigenthümliche Verwahrung, herzhaft angetreten, um auf ihre Weise auszuführen, was Jene begonnen und gewollt. Jene hatten aber, wie echte Revolutionäre, mit der bloßen Negation und dem Niederreißen aller Schranken begonnen, und was sie eigentlich

wollten, aber nie erreichten, war eine Bildung ohne positive Religion, eine Selbsterziehung des menschlichen Geistes, der allein sich selbst Gesetz sein sollte. Und eben diese specifisch-moderne Bildung war auch die Lebensaufgabe der beiden großen Dichter.

Sie wurde aber von beiden Dichtern auf sehr verschiedene Weise gelöst. Wenn Schiller's Poesie durchaus subjectiv als ein fortschreitender Proceß seiner eigenen innern Entwickelung sich darstellt, so erscheint dagegen Goethe ganz objectiv, und daher weniger dramatisch als episch, d. i. für das moderne Epos, den Roman, geeignet. Man kann bei Goethe keineswegs, wie bei Schiller, die Periode seiner Dichtung nach seinem innern Fortschritt, sondern vielmehr nur nach den geistigen Zuständen seiner Zeit verfolgen. Er spiegelt nacheinander die verschiedenen Phasen der damaligen Bildung, die wir vorhin als die moderne bezeichnet, in allen ihren mannichfachen Symptomen und Abzweigungen, ruhig, klar, fast ohne fühlbaren Kampf. So im „Werther" die sentimentale Empfindsamkeit, im „Götz" den eigentlichen Sturm und Drang, in der „Iphigenia" die modern-antike Richtung, in den „Wahlverwandtschaften" das damals überall spukende mystische Element der Gemüthswelt, im ersten Theile des „Faust" den fragmentarischen Kampf des emancipirten Subjects, im zweiten Theile die neue Romantik. Wie Shakspeare's historische Schauspiele für jene Zeit, könnte man daher Goethe's Werke ein Epos der geistigen Geschichte seiner Zeit nennen. Und eben weil die ganze Bedeutung Deutschlands zu dieser Zeit lediglich eine innerliche, auf Poesie, Kunst und Wissenschaft beruhende war, und weil andererseits die äußerlichen Katastrophen der unmittelbaren Gegenwart sich

nie und nirgends künstlerisch, am wenigsten episch bewältigen lassen, so sträubte er sich instinctartig gegen alle störenden Einflüsse der politischen Umwälzungen, die er erlebte; was ihm öfters das Ansehen eines schlechten Patrioten gab.

Im Grunde aber repräsentirt Goethe grade Das, was Schiller aus dem Menschen erziehen wollte: eine durchaus ästhetische Religion, in ihrer Art vollendet und unangreifbar. Sie ist allerdings vorzüglich in seinen Romanen ausgeprägt. Im „Werther": die Emancipation des subjectiven Gefühls von allen hemmenden Banden, eine weltliche Religion des Herzens, das in seiner Selbstvergötterung und Verzärtelung so krankhaft empfindlich wird, daß es sich vor den natürlichen Gegensätzen der Wirklichkeit nur noch durch Selbstmord zu retten weiß. In „Meister's Lehrjahre" dagegen wird dieselbe Bildung ohne Religion, da die Kunst nicht nachhaltig genug anschlagen will, durch das praktische Leben versucht, jedoch ohne sonderlichen Erfolg, denn wenngleich das Ganze ein unvergängliches Bild jener Zeit gibt, so ist und bleibt doch Wilhelm Meister selbst ein ziemlich uninteressanter Gesell, der am Ende selbst nicht recht weiß was er will. In den „Wahlverwandtschaften" endlich waltet eine gewisse Prädestination, eine mystische Naturverwandtschaft der Geister, der sich Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige vergebens entgegenstellen; „sie greift zuletzt durch, wir mögen uns geberden wie wir wollen." — Dieselben Züge nun, wenn auch minder prägnant, gehen auch durch Goethe's dramatische Arbeiten. Im unmittelbarem Zusammenhange noch mit der Sturm- und Drangperiode steht sein „Götz von Berlichingen". Hier stellt Goethe Klinger's welt-

verbessernden Mann von Kraft, „der nur aus sich selbst handelt und weiß, daß er das Schicksal in sich beherrscht“, aber nicht das Klinger'sche Begriffsskelet chimärischen Unholden, sondern eine lebendige, nach unbedingter Freiheit strebende Persönlichkeit dem ganzen heiligen römischen Reiche entgegen: „Die Haut für die allgemeine Glückseligkeit daranzusetzen“, heißt es hier, „das wäre ein Leben!“ Und Goethe konnte in der That dafür kaum einen passendern Boden wählen. Denn hinter den anarchischen Getümmel sehen wir schon Luther und Sickingen und das ganze geistige Faustrecht der Reformation aufdämmern, an dem jene selbständige subjective Freiheit sich entzündet und das deutsche Reich zu Grunde ging. „Götz“ ist, bei aller Willkür im Nebenwerke, unter allen Goethe-schen Schauspielen das historischste, wenn wir darunter nicht zufällige Begebenheit und Costüme, sondern den Geist der Geschichte verstehen. Dieselbe Apotheose aber, diesen Triumph des freigesprochenen Subjects finden wir ebenso in den andern Stücken. Im „Tasso“ ist es ein reiches Dichtergemüth, das sich aristokratisch als den Mittelpunkt der Welt, und daher von allen Spitzen des wirklichen Lebens tödtlich verletzt fühlt; eigentlich das damalige Leben in Weimar, das aber, bei der Macht der Persönlichkeiten, kein privates, sondern von historischer Bedeutung war. Im „Egmont“ dagegen ist es das liebenswürdige Sichgehenlassen eines heitern Weltkindes, um dessenwillen die Geschichte gebeugt wird und dem zuletzt sein Klärchen die Palme der himmlischen Verklärung reicht. Hier insbesondere war der Dichter, wie er uns selbst sagt, „auf eine neue Religion vom Dämon gerathen, einem Wesen, das er in der belebten und unbelebten Natur walten sah,

das nicht göttlich nicht menschlich, nicht teuflisch nicht englisch, nicht Zufall noch Vorsehung war", und mit dem Helden sein furchtbares Spiel treiben sollte. Daß übrigens alle diese Helden in ihrem Kampfe unterliegen, kann uns nicht irren, da sie doch überall fühlbar als die eigentlich Berechtigten hervorgehoben sind, und ihr Untergang nur dazu dient, unsere Theilnahme an ihnen noch zu vertiefen. — Später aber, da in Goethe selbst das revolutionäre Jugendfeuer schon zu verlöschen anfing, holte er als neues Agens jener wesentlich dämonischen Entwickelung sich das Alterthum zur Hülfe. „Ich habe", ruft er in Rom vor den alten Kunstwerken aus, „ich habe wieder die schönsten — ich darf wol sagen — Offenbarungen." Und die schönste dieser Offenbarungen war seine „Iphigenia", ein antikeingerahmter Spiegel von unnachahmlicher Klarheit, in welchem die moderne Bildung sich selbst beschaut; wogegen in der „Natürlichen Tochter" das ungemilderte heidnische Schicksal fast heimtückisch im Hintergrunde lauert und das ganze Gedicht erkältet.

Im „Faust" aber faßt Goethe die ganze tiefere Bedeutung des Sturms und Dranges jener Zeit, sowie seinen eigenen innern Lebenslauf, noch einmal in ein wundervolles Bild zusammen. „Faust" ist die uralte Fabel vom Prometheus, der, den Göttern zum Trotz, sich selbst das Licht vom Himmel holen will. In ihrer neuen Gestalt aber ist sie, sowol der Zeit nach wo sie zuerst in der Volkssage auftaucht, als auch in der Goethe'schen Auffassung durchaus ein protestantisches Erzeugniß. Vom alten Glauben und seiner lebendig vermittelnden Tradition ist nur das geschriebene Wort geblieben und der Menschengeist, um es nach seinem subjectiven Verstand und

Gefühle sich zu deuten. Allein der natürliche Verstand grübelt statt zu glauben, und das Gefühl ist allzeit ein wetterwendisch Ding. Daher ist die Deutung, je nach der verschiedenen Individualität und Stimmung, nothwendig eine verschiedene, und da am Ende kein vernünftiger Mensch, so stolz er sich auch stelle, sich selber für unfehlbar hält, so führt das Grübeln zur Rathlosigkeit und die Rathlosigkeit zum Skepticismus. Und so scheitert auch der Goethe'sche Faust gleich anfangs an dem Wort:

„Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.“

Vergebens hat er sich der Natur in die Arme geworfen und den Erdgeist heraufbeschworen, der ihm die trostlose Antwort gibt: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ Vergebens mahnen die Kirchenglocken in der Stille des Ostermorgens das gläubige Gefühl; die flüchtige Rührung verweht mit den Glockenklängen in der Luft. Aber die einsame Freiheit und Ueberhebung des Menschlichen, das nun sich selbst die einzige Autorität und Offenbarung sein soll, weckt den Hochmuth und die natürliche Gier, sich demgemäß nach allen Richtungen hin ganz selbstständig und „reinmenschlich“ herauszubilden, und mithin auch das in ihm schlummernde Dämonische, „den Löwen der nach Unersättlichkeit brüllt“, zu entfesseln. So tritt der allzeit bereite Mephistopheles in die Scene, und es ist wahrhaft erschütternd, mit welcher wunderbaren Intuition und Wahrheit Goethe im ersten Theile des „Faust“ die schwindelnden Abhänge und dunkeln Abgründe aufdeckt, zu welchen jene dämonische Gewalt den irren Wanderer unaufhaltsam mit sich fortreißt; eine innerliche Höl-

lenfahrt, die in der Hexenküche und von der Walpurgisnacht auf dem Brocken grauenhaft parodirt wird. Hiernach aber ist der zweite Theil, obgleich altersschwach, keineswegs überraschend, vielmehr vollkommen consequent. Faust betritt hier endlich das große Welttheater und thut sich in Politik, Historie, Alterthum und Künsten wacker um, ja er sucht sogar die Urschönheit der Welt im Bilde der heidnischen Helena wieder zu beleben. Er hat also seine Aufgabe gelöst, das Menschliche in ihm sich innerlich zu einem harmonischen Kunstwerk zu gestalten, oder mit andern Worten: seine dämonischen Kräfte und Anlagen zum möglichst ungehinderten Selbstgenuß zu befähigen. Auf eine Hand voll Todsünden kann es hierbei nicht ankommen nach dem Naturevangelium Goethe's, der anderswo einmal von sich selbst sagt, er vertraue sich ganz der Natur; „sie mag mit ihm schalten, sie wird ihr Werk nicht hassen, denn was er Wahres und Falsches sagte, Alles hat sie gesprochen, Alles ist ihre Schuld, Alles ihr Verdienst; habe er einen Fehler begangen, so könne es keiner sein." Es ist daher ganz in der Ordnung, daß Gott, der aber hier eigentlich nur ein Symbol der Natur ist, diesen aristokratisch gebildeten Faust zu Gnaden aufnimmt, während seinen plebejischen Namens- und Sagenvetter ohne Weiteres der Teufel holt. Das einzige Anomale dabei ist nur der schlüßliche und völlig verunglückte Versuch, diese wesentlich antike Naturreligion romantisch-allegorisch christianisiren zu wollen. — Können wir uns demnach mit dem eigentlichen Thema der Goethe'schen Dichtung überhaupt auf keine Weise befreunden, so müssen wir doch anerkennen, daß er in dieser vom Christenthum abgewandten humanistischen Richtung seines Jahrhunderts

das Größte und Vortrefflichste geleistet, dadurch aber wider Wissen und Willen eben nur dargethan hat, daß die schönste Poesie noch keine Religion, und Religion nicht eitel Poesie sei.

Bei weitem schwerer und unbeholfener bewegt sich Schiller in den Fesseln seiner Zeit. Schiller ist der geistig potenzirte Klinger, oder vielmehr er ist eigentlich selbst jener Klinger'sche weltverbessernde Mann von Kraft. Denn das unterscheidet ihn von Goethe, daß dieser unmittelbar aus dem frischen vollen Leben dessen verhüllte Schönheit hervorzaubert, während Schiller vorweg erst aus Grundsätzen sich seine Ideale formirt, um sie dann an irgend einem beliebigen Stoffe abzuspiegeln. Seine ersten Schauspiele sind noch ganz im Sturm und Drange gearbeitet, bloße Negation und Zertrümmerung aller äußern Schranken und Hemmnisse, die sich dem subjectiven Selbstgott entgegenwerfen. Seine „Räuber" machen Revolution gegen Familienleben und gesellige Cultur, „Cabale und Liebe" gegen Rang und Stand, „Fiesco" gegen den conventionellen Staat. Wie aber aller Absolutismus, er mag nun auf der Seite der Revolution oder der Reaction, auf Seiten der geselligen Ordnung oder gesellschaftlichen Unordnung liegen, vom Uebel ist und durch einen gewissen widerwärtigen Familienzug der Unnatur sich wechselseitig ähnlich sieht, so sind auch diese Räuber mit ihrem prahlerischen Pathos, mit ihren „glühenden thatenlechzenden Seelen", barbarischen Tugenden und Kraftsprüchen doch am Ende nur ein andersgewundener Zopf des französischen Theaterheldenthums. Schiller selbst beklagte dabei nur, daß er hier zwei Jahre früher Menschen geschildert habe, ehe er Einen gesehen. Allein wir finden nicht, daß

er zwei Jahre später in der Menschenkenntniß merklich fortgeschritten wäre. In „Cabale und Liebe" sind abermals ganz conventionelle Bühnencharaktere zusammengestellt: die damals in der Literatur hergebrachte verbrecherisch=edle freie Britin, der ausbündig tugendhafte Spießbürger, und der verteufelte Minister und Hof, der von reichlichen Thränenbächen der Empfindsamkeit gehörig unterwaschen wird. Das sehr gewissenhaft gemeinte Stück läßt sich doch wol, trotz der vielen Bravourstellen für Schauspieler, heutzutage kaum anders als parodisch noch ansehen. Dasselbe juvenile Freiheitsgefühl, das in den vorgenannten Schauspielen noch carikirt erscheint, ist im „Fiesco" auf den realen Staat angewendet, und gewinnt dadurch schon einen praktischern Boden. Aber wie in Lessing's „Emilia Galotti" die Geschichte der Virginia, ist hier die alte Römertugend, nicht zu ihrem Vortheil von dem großen Welttheater auf die moderne Winkelbühne von Genua versetzt, Brutus=Verrina gegen Cäsar=Fiesco. Im „Don Carlos" endlich bringt der Dichter seine erste Bildungsphase zum Abschluß, und hat bereits eine Ahnung seiner künftigen Laufbahn, indem hier jene bloße trübe Negation des jugendlichen Sturms und Dranges zu einem idealen Weltbürgerthum sich abklärt. Das Ganze gipfelt, freilich noch ziemlich verworren und unorganisch, in dem Charakter des Marquis Posa, und dieser Posa ist im Grunde Schiller selbst. Posa ist ein republikanischer Charakter, der opferfreudig für eine politische Idee sein Leben hingibt, seine Philosophie aber ist der moderne Liberalismus, wie er seitdem mehr oder minder das Evangelium der deutschen Jugend geworden. Er will nicht Fürsten dienen, denn seine Thaten, und nicht der

Beifall, den sie am Throne finden, soll seiner Thaten Endzweck sein. Das Jahrhundert ist seinem Ideale nicht reif, er lebt ein Bürger Derer, welche kommen werden. Auf Freiheit ist die Natur gegründet und nur durch Freiheit reich. Der Despot aber verwandelt die Menschen, die er aus des Schöpfers Hand empfangen, in seiner Hände Werk, um dieser neugegossenen Creatur zum Gotte sich zu geben. Der Bürger sei wiederum, was er zuvor gewesen, der Krone Zweck, ihn binde keine Pflicht als seiner Brüder gleichehrwürdige Rechte. Erst wenn der Mensch, sich selbst zurückgegeben, zu seines Werths Gefühl erwacht, werden der Freiheit erhabene stolze Tugenden gedeihen. Als Forschritt aber zu diesem künftigen Weltbürgerthum wird zuletzt, wie sich von selbst versteht, die Reformation erkannt und dem König Philipp vorgehalten, der, um „der Christenheit gezeitigte Verwandlung, den allgemeinen Frühling, der die Gestalt der Welt verjüngt, aufzuhalten, dem rollenden Rade des Weltverhängnisses sich entgegenwerfen will." — Das Alles klingt fast prophetisch, oder bezeugt vielmehr nur, wie sehr Schiller's Geist der Geist der Zeit war, denn bald darauf tönten dieselben Phrasen in Paris von den Revolutiansstribünen des National-Convents, der auch den Dichter zum französischen Bürger ernannte; und jene schließliche Nutzanwendung auf die Religion könnten sogar noch heute die Lichtfreunde und Deutschkatholiken als Motto gebrauchen.

Der gräuelvolle Ausgang der französischen Revolution hatte indeß den hochgestimmten Dichter, dem alles Gemeine verhaßt war, sein Weltbürgerthum gründlich verleidet, er suchte eine andere Heimat für seine Ideale, und es ist für Jedermann, auch wenn er dessen Denkweise,

Zweck und Richtung keineswegs theilt, ein erhebender Anblick, ihn wahrhaft titanisch um den neuen Boden ringen zu sehen. Verfolgen wir aber diesen merkwürdigen innern Kampf nur in seinen Hauptzügen, so ergibt sich wesentlich folgendes Resultat. Schiller's ganze geistige Anlage war durchaus christlich. Er wollte als letztes Ziel dasselbe wie das Christenthum: innerliche Vereinigung von Tugend und Neigung für die Tugend zur sittlichen Freiheit. Aber er wollte es nicht durch freiwillige Unterordnung der menschlichen Seelenkräfte unter ein höheres Princip, sondern durch die selbständige Eigenmacht dieser Kräfte selbst, nicht durch das Christenthum, sondern durch ästhetische Ausbildung. Tugend, sagt er, sei nichts Anderes, als eine Neigung zu der Pflicht. Lust und Pflicht solle der Mensch in Verbindung bringen, d. h. seiner Vernunft mit Freuden gehorchen. In einer schönen Seele harmoniren Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung, und ihr Ausdruck sei Grazie, und diese Uebereinstimmung das Siegel der vollendeten Menschheit. Es ist mithin auf ein innerliches Gleichgewicht zwischen Geist und Sinnlichkeit, auf eine Veredlung beider zu harmonischer Schönheit abgesehen. Denn „die Schönheit ist es, durch welche man zu der Freiheit wandert." Die Empfindungsfähigkeit für das Schöne aber übe sich am vollkommensten an der Kunst, und „innerhalb der ästhetischen Geistesstimmung regt sich kein Bedürfniß nach jenen Trostgründen, die aus Speculation geschöpft werden müssen; sie hat Selbständigkeit, Unendlichkeit in sich. Die gesunde und schöne Natur braucht keine Moral, kein Naturrecht — ja sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten." — Wir aber erstaunen

mit Recht über die ungeheure Kluft, welche die von der Reformation allmälig großgezogene Souverainetät des Subjects durch die Gedankenwelt gerissen, daß selbst ein so hochbegabter und wohlgesinnter Mann die Cultur des Menschengeschlechts gleichsam ganz von vorn wieder anfangen und auf so weitschweifigen Irrwegen die sittliche Freiheit erst suchen mußte, die eine fast zweitausendjährige Religion dem einfachen Gemüth bereits gegeben, aber freilich nicht an eine bloße Verfeinerung des Schönheitssinnes, nicht an die Emancipation des menschlichen Hochmuths, sondern an die Tugend der Demuth geknüpft hatte.

Doch Schiller war kein müßiger Träumer. Mit aller Thatkraft begeisterter Ueberzeugungen strebte er, jenes System einer ästhetischen Bildung der Menschheit praktisch ins Leben zu rufen. „Verjage", sagt er wie ein alter Grieche, „verjage die Willkür, die Frivolität aus den Vergnügungen der Zeitgenossen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen; schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet." Und hiernach hatte er, allen profanen Zeitvertreib und sinnlichen Reiz verschmähend, das Theater herzhaft und bis an sein Lebensende als eine hohe Volksschule aufgefaßt, und ganz richtig das Historische als deren wahres Element erkannt. Aber dennoch sind seine Schauspiele, obgleich sie späterhin fast ausschließlich geschichtliche Stoffe behandeln, nicht eigentlich historisch; wie er denn selbst mit ehrenwerther Offenheit bekennt, die Geschichte

sei überhaupt nur ein Magazin für seine Phantasie, und die Gegenstände müßten sich gefallen lassen, was sie unter seinen Händen würden. Denn es ist ihm nicht um die historische Wahrheit, sondern um irgend eine philosophische Wahrheit dabei zu thun, das Didaktische macht sich vorherrschend, und unter den mehr weltbürgerlichen als nationalen Gestalten schwindet mehr oder minder der vaterländische Boden, auf dem allein das Volk sich wahrhaft zu Hause fühlt; sehr verschieden von Shakspeare, der vollkommen objectiv, nie sich selbst in den Gegenständen schildert.

Es ist eben jener Mangel an Demuth bei Schiller, sowie die vage Naturreligion, was seine Wirksamkeit hemmt und ihn hindert, sich der Geschichte aufrichtig und unbefangen hinzugeben. Der sublimirte Stolz, der in seinen Jugendschriften durchaus nichts Höheres über sich anzuerkennen vermag, bricht sich zwar späterhin mehr und mehr an der Macht und Nothwendigkeit der Gegenstände. Aber wie sichtbar muß er z. B. noch in seinem „Wallenstein" sich Gewalt anthun, um der Geschichte ihr Recht zu lassen und den an sich einfachen Stoff zu bewältigen. Er verbraucht ein ganzes fünfactiges Stück („Die Piccolomini") zur bloßen Exposition, und verweist das volksthümliche Element der Soldateska, die doch im Dreißigjährigen Kriege eine Hauptrolle spielt, in ein Vorspiel, während er dafür wieder sich selbst und seine sentimentalen Neigungen in der modernen Liebschaft von Max und Thekla ganz ungehörig einfügt. Selbst in seinem verhältnißmäßig objectivsten Drama, im „Tell", ist es der abstracten Idee der Freiheit keineswegs genügend gelungen, in persönlichen Gestalten lebendig aufzugehen; es ist eine reflec-

tirte Natur, eine mit fühlbarer Herablassung ins Bäurische übersetzte Rhetorik, wofür besonders Tell's Monolog an der hohlen Gasse bezeichnend erscheint, der mit seiner langen schönrednerischen Entschuldigung dem Morde Geßler's alle Unmittelbarkeit frischer Naturgewalt nimmt, und daher mehr verletzend als versöhnend wirkt. Noch unzureichender aber, als dieses willkürliche Idealisiren der Geschichte, erweist sich jene ästhetische Schwebereligion in seiner „Jungfrau von Orleans". Er kann uns, da er eigentlich selbst nicht an sie glaubt, auch nirgends den rechten Glauben an ihre wunderbare Mission einflößen, und sucht vergebens diese Lücke durch untergeordnete Effecte, durch Visionen, Processionen und Glockengeläut zu ersetzen. Die Jungfrau von Orléans ist einzig und allein durch religiöse, und zwar entschieden altkirchliche Begeisterung verständlich, während sie bei ihm, wie Gervinus ganz richtig bemerkt, vielmehr als Somnambule erscheint, und anstatt des wahrhaft tragischen historischen Ausgangs mit einer unklaren ästhetischen Phrase endigt. „Die Braut von Messina" endlich ist fast nur ein Resumé seiner künstlerischen Studien: eine Geschichte, die keine Geschichte ist, romantisches Christenthum neben heidnischem Fatum und antike Chöre mit modernen Gedanken und Redweisen.

Schiller gehört überhaupt, schon durch die gewählte Pracht seiner Diction, wesentlich zu den gelehrten Kunstdichtern. Es dürfte daher auf den ersten Blick befremden, wie er, wenigstens nach der Versicherung der neuesten Literarhistoriker, so schnell und allgemein ein Liebling der Nation werden konnte. Allein diese Annahme ist im Grunde nur eine gemüthliche Illusion. Er hat bei aller hergebrachten Bewunderung, gleich Klopstock, nie recht

lebendig ins Volk gegriffen, und seine Stücke gehen nur noch selten, und vor meist leeren Bänken, über die Bühne. Er war und ist in Wahrheit nicht ein Liebling des Volks, sondern nur der sogenannten Gebildeten. Und dies ist er nicht durch seine Poesie, sondern dadurch geworden, daß diese Poesie die eben gangbaren und allgemein faßlichen Zeitideen, den politischen Liberalismus und den religiösen Rationalismus, zu idealisiren unternahm, noch mehr aber, wie wir gern und freudig anerkennen, durch die hochgestimmte Gesinnung und die ethische Gewalt der eigenen Ueberzeugung, womit er überall nur Das, was er für das Wahre und Höchste hielt, ehrlich zu verherrlichen strebte.

Wir haben vorstehend das Naturprincip in den Händen zweier großgesinnter Dichter gesehen; wir müssen nun auch die Kehrseite desselben betrachten, die es in den Händen zweier kleingesinnter Theaterschriftsteller aufgewiesen. Dieselbe subjective Berechtigung nämlich, die Klinger und Lenz in die Welt geworfen und Goethe und Schiller als ein zweischneidiges Schwert erfaßt hatten, um der Menschheit ein neues selbständiges Reich zu erobern, wurde auch von Iffland und Kotzebue in Anspruch genommen, um dasselbe Schauspiel, gleichsam als Parodie jener Bestrebungen, abgeblaßt und in einer niedern Region noch einmal aufzuführen. Goethe und Schiller hatten das geheimnißvolle Buch der Natur als einziges Weltevangelium aufgeschlagen, und das freie Individuum dafür als

Dollmetsch und alleinige Auslegungs-Autorität bestellt. Aber nicht alle Individuen sind gleich perfectibel, es ging ihnen daher damit, wie Luther'n mit der Bibel, Jeder las und verstand es nach seinem Verstande, und so wurde die ursprünglich Klinger'sche Virtus bei dem prosaischen aber gewissenhaften Iffland zur hausbackenen Moral, bei dem eiteln und leichtfertigen Kotzebue zu bloßer Frivolität. Beide repräsentiren nur zweierlei Sekten derselben Naturreligion.

Schiller insbesondere wollte das Theater zur Kirche machen, natürlicherweise zu einer protestantischen, wo, ohne das höhere Mysterium des Altars, aller Nachdruck auf die Predigt gelegt, und Jeder selbst Priester ist. Iffland nun ist ganz und gar ein theatralischer Prediger, wie er denn auch, sehr charakteristisch für ihn und seine Zeit, in seiner Jugend lange zwischen dem geistlichen und Schauspielerberufe geschwankt, bis er endlich in diesem juste milieu sich zurechtgefunden hatte. Die durch die lange Anspannung des Sturm und Dranges müdegewordene Tugend, da sie nun auch vor aller positiven Religion gute Ruh hatte, machte es sich bei Iffland endlich bequem, und setzte sich als halbinvalide Hausmoral in den Spinn-, Wochen- und Schreibstuben breit und gemächlich zurecht. Diese Moral aber ruht auf dem bloßen Gefühl, und dieses Gefühl auf einer leichten Rührung, die wiederum von der vorher eingenommenen reichen oder spärlichen Mahlzeit, von gesunder oder schlechter Verdauung, und andern nicht zur Poesie gehörigen Dingen abhängig ist. So wurde die deutsche Gemüthlichkeit aufgebracht: die Menschheit im Schlafrock, die aus lauter „gutem Herzen" zu keiner rechten Herzhaftigkeit kommt, und mitten dar-

unter Gott Vater als gutmüthiger Komödienpapa, der manchmal dazwischen poltert, aber zuletzt, wenn die allgemeine häusliche Thränenwäsche erst recht im Gange ist, doch selbst vor Schluchzen Alles wieder vergessen und vergeben muß. Iffland ist der Detailkrämer der deutschen Bühne, der die kurze Waare wohlfeiler Tugenden nach der moralischen Elle zumißt. Er hat die wilden Adler der Leidenschaft glücklich eingefangen und zu artigem Hausgeflügel abgezähmt, das Niemanden hackt oder beißt, aber auch das Heimweh nach seiner höhern Luftschicht verlernt hat und mit gebrochener Schwinge nicht mehr fliegen kann. Man hat ihm häufig Menschenkenntniß, Beobachtungsgabe und feine Charakterschilderung nachgerühmt; und in der That, seine saubern Miniaturporträts der Wirklichkeit sind oft, z. B. in seinen „Jägern" frappant getroffen. Aber es fragt sich nur, ob denn eine solche Kenntniß ganz gleichgültiger Minutien der Beobachtung überhaupt werth sei? und was die Charakterschilderung anbetrifft, so sind seine bürgerlich gewordenen Helden, diese biedern Förster, tugendhaften Essighändler, falsche Hofräthe und edelmüthige Fürsten doch eigentlich wieder bloße conventionelle Masken, und ihr Charakter ist eben nur die Charakterlosigkeit einer nach allen Seiten weichlich zerfahrenen und prosaischen Zeit.

Was aber solche, ohne Glauben und positive Religion in der leeren Luft hängende Tugendseligkeit werth ist, sollte sich fast gleichzeitig bewähren. Ohne alles poetische Talent, mit einigem engbegrenzten Witz, aber großem Bühnengeschick wies Kotzebue dieser armen weinerlichen Moral, die sich in ihrem bürgerlichen Aufzuge in die Salons einzudrängen wagte, unnachsichtlich die Thür, und

stellte sie unter die permanente Polizeiaufsicht der weltmännischen Salonweisheit. Und wahrhaftig, von dem Standpunkt der bloßen egoistischen Weltklugheit ist es äußerst lächerlich, sich noch mit Moralität abquälen zu wollen. Wer wird in guter Gesellschaft die Grafen und Barone nach ihrem Adelsdiplom fragen? Hier kommt es nicht darauf an, was sie sind, sondern was sie scheinen und ob und wie sie repräsentiren was sie sind oder auch nicht sind; der äußerliche Anstand ist die einzige vernünftige Tugend. Und so wird es denn auch in den Kotzebueaden gehalten; alle seine nichtsnutzigen Helden und Heldinnen wollen vortrefflich scheinen. Seine gefallenen Mädchen sind äußerst gebildet und wohlthätig; seine edelmüthigen Diebe stehlen aus gutem Herzen, die Deserteurs laufen aus Kindesliebe davon u. s. w., lauter faules wurmstichiges Holz, mit glatter Mahagoni-Fournure zu eleganten Theetischen und weichen Fauteuils für das anständige Publicum aptirt. Wir aber finden es höchst unanständig, den allerordinärsten Teufel so mit Frack, Klapphut und Manschetten in die sogenannte gute Gesellschaft einzuschmuggeln. Ja, wir erlauben uns, diese ganze liederliche Salonwirthschaft, so vornehm, gentil und fashionabel auch der süße Pöbel sich geberden mag, für ganz gemein zu halten, wenn überhaupt das Groß- und Schönthun mit dem leeren Nichts gemein zu nennen ist. Und eben dieses radicale Philisterthum ist Kotzebue's eigenthümliche Domäne. Wo er darüber hinausgreift — und er hat es aus rivalisirender Eitelkeit späterhin öfters versucht — steht ihm förmlich der Verstand still, seine Kreuzritter verwandeln sich ihm unwillkürlich in rasselnden Decorationsplunder von Helmbüschen, Rossen und Speeren, seine Schutzgeister in

gewöhnlichen Spuk, seine Rollas in sentimentale Maulhelden; und nur in dem an sich Gemeinen, wie z. B. unter den Kleinstädtern, befindet er sich wahrhaft wohl und zu Hause. Daher auch sein instinctiver Haß gegen jede höhere Intention und alles Große, wo es irgend im Leben auftauchte, sein Kampf auf Tod und Leben gegen Goethe, gegen die Romantik, und zuletzt noch gegen die Begeisterung der deutschen Jugend nach den Freiheitskriegen, sowie auf der andern Seite die zärtlichen Sympathien für alles geistig Lahme, und die brüderliche Kameradschaft mit Garlieb Merkel. Eugen Sue mit seinen tugendhaften Grisetten ist der französische Kotzebue der Novellistik, sowie bei Jenem ist auch Kotzebue's Muse eine Theaterprinzessin, die mit allen Sünden und Thorheiten der Zeit coquettirt. Und das entzückte Publicum zeigte sich höchst dankbar für diese Apotheose seiner Schwachheiten und krankhaften Gelüste; er beherrschte fast ein Menschenalter hindurch das deutsche Theater, man übersetzte seine Stücke in alle Sprachen, und es wirft eben kein schmeichelhaftes Licht auf die moderne Bildung der Menschheit, daß dem ehrlichen Chamisso auf seiner Reise um die Welt, wo er auch landen mochte, überall der Name Kotzebue's entgegenscholl.

Schlegel sagt: Gewisse Dichter seien nur Symptome einer allgemeinen geistigen Krankheit. Auch Iffland und Kotzebue hatten jenes Philister-Weltbürgerthum nicht geschaffen, sondern wurden von ihm getragen; aber wie alle Wahlverwandtschaft ohne wechselseitige Einwirkung nicht möglich ist, so haben auch diese beiden Poeten, im Bunde mit Lafontaine's Romanen, wesentlich dazu beigetragen, die Physiognomie der deutschen Familie zu modificiren.

Die allgemeine Emancipation des subjectiven Gefühls sollte nun auch in die Häuslichkeit getragen werden; die Ehe sollte von bloßer Sentimentalität leben, die Kinder sollten gleichsam spielend alle ihre natürlichen Triebe, Arten und Unarten, aus sich selbst herausbilden. So haben Iffland und Lafontaine mit ihren abgeschmackten Thränen den Ernst der altväterischen Zucht verwaschen, während Kotzebue durch die bewußte Lüge seiner Theaterwelt die Familie selbst theatralisch machte und auch hinter den Coulissen mit dem bloßen Schein der Sitte sich zu begnügen lehrte.

Das war ungefähr die Lage der Acten, als unerwartet die Romantik dem modernen Zeitgeist den Proceß machte. Die Anklage lautete im Allgemeinen auf Abgötterei mit dem Alterthum, mit dem sogenannten gesunden Menschenverstande, und mit dem Deutschen Michel. Sie wollten den Zeitgeist, der ihnen vor Altersschwäche schon gar zu kindisch geworden schien, unter die Curatel der Religion stellen. Allein die Romantiker, da sie auf ihrem Kreuzzuge unwillkürlich von den Gegnern, gleichwie die frühern Kreuzfahrer von den Sarazenen, Mancherlei gelernt und angenommen, haben ihre Sache schlecht geführt, und daher, trotz vieler sehr glänzender Plaidoyers, den Proceß verloren. Es wurde ihnen ewiges Stillschweigen auferlegt und ihre gesammte Habe unter die Epigonen vertheilt, die sich nun das Empfangene, Jeder nach seinem besondern Geschmacke, zurechtmachten. Wir haben

den eigentlichen Hergang dieser interessanten Episode unserer Literatur bereits an einem andern Orte („Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neuern romantischen Poesie in Deutschland", Leipzig 1847) im Ganzen darzustellen versucht, und wollen demnach hier nur die speciell auf das Schauspiel bezüglichen Momente hervorheben und zusammenfassen.

Das Heereslager der Gegner zerfiel wesentlich in zwei Hauptfractionen, in die abstracten Idealisten und in die platten Materialisten; Diesen mußte das Höhere, Jenen ein Positives entgegengesetzt werden. Das Höchste im Leben aber ist die Religion, und der positivste Ausdruck der Religion ist die katholische Kirche. Der erste Angriff lief daher auf einen Protest gegen den Protestantismus hinaus. Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772—1801), der eigentliche Begründer der Romantik, fand nämlich den Grund jenes allgemeinen Verfalls in dem nüchternen Abfall der Völker von der Religion, diesen Abfall aber durch die Reformation angebahnt und im Protestantismus constituirt und festgehalten, indem der letztere feierlich gegen jede Anmaßung einer Gewalt über das Gewissen protestirte und, die untheilbare Kirche theilend, aus dem allgemeinen christlichen Vereine, durch welchen und in welchem allein die echte dauernde Wiedergeburt möglich sei, sich losgerissen, und somit etwas durchaus Widersprechendes, eine Revolutions-Regierung permanent erklärt habe. Schon in diesem Princip der Reformation also, wonach sie den historischen Boden lebendiger Tradition verlassen, erkannte Novalis die Wurzel der unheilvollen Trennung von Glauben und Wissen; man habe die absolute Popularität der Bibel behauptet, und nun drücke der dürftige

Inhalt, der rohe abstracte Entwurf der Religion in diesen Büchern desto merklicher, und erschwere dem heiligen Geist, der mehr ist als die Bibel, die freie Belebung, Eindringung und Offenbarung unendlich. So sei in die Religionsangelegenheiten die ganz fremde irdische Philologie gekommen, die negative Wissenschaft, und die Trennung des gelehrten und geistlichen Standes, welche aber Vertilgungskriege gegeneinander führen müssen, wenn sie getrennt sind, denn sie streiten um Eine Stelle. Und dieser Zwiespalt, weil er die Wurzel des irdischen Daseins getroffen, mußte sehr bald auch alle höhern Interessen des Lebens ergreifen; und Katholiken und Protestanten oder Reformirte standen in sektirischer Abgeschnittenheit weiter voneinander, als von Mohammedanern und Heiden. „Der anfängliche Personalhaß gegen den katholischen Glauben ging allmälig in Haß gegen die Bibel, gegen den christlichen Glauben, und endlich gar gegen die Religion über. Noch mehr, der Religionshaß dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus, verketzerte Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in der Reihe der Naturwesen mit Noth oben an, und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuern Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben, und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller, und eigentlich ein echtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei.“

In dieser Verwirrung sah Novalis keine andere Rettung, als die aufrichtige Rückkehr zur Kirche; eine solche Umkehr war nur denkbar, wenn vorher erst die materia-

listische tödtliche Erschlaffung des geistigen Lebens in Europa überwunden wurde, und dies konnte wiederum nur durch ihr natürliches Gegentheil, durch die Poesie, geschehen, eine Poesie, die freilich von dem damaligen Begriff derselben himmelweit verschieden war. Denn Novalis verstand unter Poesie die Darstellung des Gemüths, der innern Welt in ihrer Gesammtheit, den Sinn für das Unbekannte, Geheimnißvolle, zu Offenbarende, der das Undarstellbare darstellt, das Unsichtbare sieht und das Unfühlbare fühlt, eine Philosophie der Empfindungen, identisch mit der Religionslehre, welche selbst nichts Anderes als wissenschaftliche Poesie ist. Und in diesem überirdischen Licht suchte er nun in seinem leider unvollendet gebliebenen Romane „Heinrich von Ofterdingen" das ganze irdische Dasein zu verklären, mit dem Geiste der Poesie, wie Adam Müller sagt, alle Zeitalter, Stände, Wissenschaften und Verhältnisse durchschreitend, die Welt zu erobern. — Dieselbe belebende Weltkraft wurde von seinem Kampfgenossen Wackenroder in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" speciell auf die Kunst, Musik und Malerei concentrirt, mit einer Innigkeit, wie sie in unserer Literatur kaum ihres Gleichen hat. Aber es war schon von schlimmer Vorbedeutung, daß er hierbei allen religiösen Aufschwung auf das bloße Gefühl stellte. Noch schlimmer, daß Novalis selbst, Poesie und Religion gewissermaßen identificirend, allmälig in eine pantheistische Richtung ausglitt, die jener Gleichstellung allerdings ebenso nah als dem von ihm ehrlich erstrebten Christenthum ferne lag, und von seinen Nachfolgern vielfach ausgebeutet wurde. „Der Staat und Gott", sagt er, „sowie jedes geistige Wesen, erscheint nicht einzeln, sondern in tausend

mannichfaltigen Gestalten; nur pantheistisch erscheint Gott ganz, und nur im Pantheismus ist Gott ganz, überall in jedem Einzelnen.“ Wir können daher nur wiederholen, was wir schon anderswo von ihm gesagt: So lange er den kühnen Münsterbau noch vorbereitet und die wohlbegründeten Fundamente auf dem heimischen Boden legt, fügt sich Alles klar, einig und scharf ineinandergreifend; als der Bau nun aber sich immer höher und höher bis nah zum Kreuze aufgerankt, wo die menschliche Luftschicht aufhört und das geheimnißvolle Schweigen beginnt, redet er plötzlich, wie vom Schwindel erfaßt, irre in zweierlei Sprachen, von denen die eine verneint, was die andere bejaht.

Aus diesen Irrwegen einer schöpferischen Phantasie hatte dagegen Friedrich Schlegel sich frühzeitig wieder zurechtgefunden, und die Aufgabe, die Novalis nur als Verheißung in die Welt geworfen: eine christlich religiöse Durchbringung und Wiederbelebung von Kunst, Wissenschaft und Leben, mit großem Ernst und Tiefsinn bis an sein Lebensende treulich zu lösen gestrebt. Schlegel erkannte in der menschlichen Gesellschaft vorzüglich vier welthistorische, bewegende Gewalten: die Macht des Geldes und des Handels (die Gilde), das Schwert der Gerechtigkeit (den Staat), die Gedankenkraft der göttlichen Weihe (die Kirche und das Priesterthum) und die Schule. Von diesen Elementarkräften gesteht er indeß den beiden erstern nur insofern Bedeutung zu, als sie die Träger eines höhern intellectuellen Lebens sind; dieses höhere Leben aber werde in der Religion und Kirche genährt, und durch die Schule erregt, entwickelt und jenen Mächten vermittelt. Die eigentliche Aufgabe, wie Schlegel sie aufgenom-

men, ist also die vollständige Anerkenntniß und durch alle Weltalter durchgeführte Auffassung und eben dadurch zu Stande gebrachte Erneuerung und lebendige Wiedergeburt des in der zeitlichen Wissenschaft und Kunst sich abspiegelnden und ausstralenden ewigen Wortes, oder die Wiedervereinigung des Glaubens und des Wissens. Auch über das Gebiet der Kunst soll sich mithin ein neuer Lebensodem verbreiten, und eine höhere geistige Poesie der Wahrheit hervortreten. Ueberhaupt aber sei jenes Eine Licht nicht auf die Grenzen eines einzelnen Geistes, oder nur auf eine Form und besondere Region der Geistesbildung eng beschränkt, sondern die mannichfaltigsten Gaben und Talente müssen zur Förderung jener Wiedergeburt und zur vollständigen Entfaltung des Baumes der guten und heilsamen Erkenntniß des Lebens beitragen.

Man sieht, Friedrich Schlegel knüpfte das gesammte Leben, also auch den poetischen Ausdruck desselben, kühn an die höchsten Interessen des menschlichen Daseins. Allein er sowie sein Bruder August Wilhelm Schlegel waren wesentlich Kritiker und zu wenig dichterisch productiv, um ihre Intentionen in poetischer Gestaltung praktisch zur Erscheinung zu bringen. Ihre beiden einzigen Dramen, der „Alarcos“ und „Jon“, sind im Grunde doch nur für Gelehrte geschrieben; ein Versuch, das Schauspiel durch eine gewisse Universalität der Formen zu seiner erweiterten Bestimmung vorzubereiten. Wirksamer war A. W. Schlegel durch seine meisterhaften Uebersetzungen von Shakspeare und Calderon, womit er die beiden großen Dichter, die wir bisher nur aus ungeschickten Schattenrissen kannten, zum erstenmal persönlich bei uns einführte. Gewiß hat der bewältigende Eindruck, den diese übermächtigen

Persönlichkeiten ausübten, manches schwanke Talent aus seiner eigenthümlichen Bahn in eine fremde, ihm völlig unnatürliche gedrängt und daher eine nicht geringe Anzahl stümperhafter Nachahmungen hervorgerufen; aber ebenso gewiß ist es, daß dadurch manche neue Fernsicht eröffnet, der Sinn für Naturwahrheit, für religiösen und historischen Ernst, mit einem Wort: eine tiefere Weltanschauung geweckt und gewissermaßen populär geworden, vor der jene juvenilen Schulexercitien sehr bald wieder verschwinden mußten. Jedenfalls ist es für den Anfänger — und das sind wir im Drama noch bis heute — von unberechenbarer Wichtigkeit, stets nur nach den größten Vorbildern aufzusehen; das geringere, jedem zugewiesene Maß, findet sich schon von selbst, ohne durch niedere Angewöhnung noch tiefer herabgedrückt zu werden.

Es ist geradezu unbegreiflich, wie manche neuern Literarhistoriker, wahrscheinlich von dem nüchternen Ausgange der Romantik getäuscht, allen Ernstes behaupten mögen, sie sei gar nicht religiösen Ursprungs, sondern von vornherein ein blos ästhetisches Experiment gewesen. Ebenso gut könnte man vom Dreißigjährigen Kriege sagen, er habe mit der Reformation nichts gemein gehabt, weil im Verlauf des Kampfes die Landsknechte am Ende den Anfang, Parol und Feldgeschrei vergessen. Wo hätten denn wol Friedrich Schlegel und Görres, die beiden großen Führer der Romantik, diese jemals auf die bloße Erfindung einer neuen Aesthetik zu beschränken versucht? Haben sie etwa nicht laut und deutlich genug ihre Ueberzeugung ausgesprochen, daß die Freiheit nur bei der Wahrheit, die unerschütterliche, weil von Gott selbst beglaubigte, Wahrheit aber in der katholischen Kirche sei. Von der

Kirche, deren Freiheit hiernach mit der wahren geistigen und politischen Freiheit identisch sei, sollte daher jeder Kämpfer, wo er auch stehe, den Ritterschlag, jedes menschliche Verhältniß, Staat, Kunst und Wissenschaft, und mithin allerdings auch die Poesie, ihre eigentliche Berechtigung, höhere Bedeutung und Weihe empfangen. Dies war so entschieden Grund, Ziel und Wesen der Romantik, daß sie verloren war, und völlig charakterlos werden mußte, als sie selbstmörderisch davon abwich. Und das hat sie gethan, und also sich selbst gerichtet, wie wir nachstehend an ihren hervorragendern Dramatikern näher nachzuweisen versuchen wollen.

Ein wenngleich nur leiser und milder Uebergang macht selbst bei einem der getreuesten Romantiker, bei Achim von Arnim, sich bemerkbar. Arnim war recht eigentlich ein ritterliches Gemüth. Edel, keusch, hochgesinnt, gerecht und tapfer gegen jegliches Vorurtheil und Unbill der Zeit, suchte er die Dame Schönheit, wo er sie von den Philistern geknechtet fand, zu befreien, und ließ daher auch das katholische Element des Mittelalters historisch gewähren, ohne es zu beugen, oder, was noch schlimmer, damit zu coquettiren. Aber er war zugleich durch Geburt, Bildung und Gewohnheit ein aufrichtiger Protestant, und man kann unmöglich die Consequenzen eines Princips lebendig erfassen, das man im Herzen verneint. Und diese Zweifältigkeit ist es denn auch, die nicht selten seine schönsten Darstellungen verwirrt. Da er den wunderbaren überirdischen Zusammenhang der Geisterwelt überall herausfühlt, das eigentliche Motiv aber ihm nicht deutlich wird, so greift er, zur Vermittelung zwischen dem Diesseits und Jenseits, häufig nach einer phantastischen Mystik, und

wirft dadurch eine seltsamfremde, fast gespensterhafte Beleuchtung über seine Dichtungen, die sie unpopulär gemacht hat. So ist z. B. sein „Halle und Jerusalem" im Grunde ganz katholisch gedacht: ein hochbegabter Student, der nach vielen genialwüsten Irrwegen sich männlich zusammenraffend, der Welt und ihrer liederlichen Geistreichigkeit entsagt, und mit seiner gleichfalls bekehrten Geliebten büßend zum Heiligen Grabe wallfahrtet. Allein in diese einfache Geschichte blitzen und spielen von allen Seiten so viele geheimnißvolle Lichter mit hinein, daß die ursprüngliche religiöse Idee, weil sie eben nicht intensiv genug erfaßt ist, zuletzt in phantastischer Abenteuerlichkeit ganz verwildert. Dieselbe Vorliebe für außerordentliche Motive, die höher sein sollen als die einfach religiösen, stört mehr oder minder auch in seinen „Gleichen" und verwandelt seine „Apelmänner", diese prächtige Tragödie des Befreiungskrieges, unversehens in ein Puppenspiel. Sein schönstes, weil am objectivsten gehaltenes, Schauspiel ist ohne Zweifel „Der Auerhahn". — Dagegen können wir einem andern Vorwurfe, der diesem Dichter von Vielen gemacht worden, ganz und gar nicht beistimmen; dem Vorwurf nämlich, daß bei ihm Trauriges und Lustiges, Hohes und Niederes, Tod und Leben, Engel und Teufel konterbunt durcheinandergehen. Dieser Vorwurf angeblicher Formlosigkeit scheint uns nicht den Dichter, sondern vielmehr die invalidgewordene Phantasie und Tonlosigkeit des Publicums zu treffen, das ja auch an dem Shakspeare'schen Scenenwechsel so wähligen Anstoß nimmt und sich durch ein paar Coulissen mehr oder weniger in seinen scharfsinnigen Meditationen gestört und beeinträchtigt fühlt. Uns wenigstens ist immer ein freier Wald

mit seinen wildverschlungenen Aesten und tausend verworrenen Vogelstimmen schöner vorgekommen, als die symmetrischen Zier- und Hofgärten mit ihren Novantiken und Schiller'schen Redeblumen. Arnim ist ein durchaus objectiver Dichter; in der Welt aber geht es nicht um ein Haar ordentlicher zu, als in seinen Dichtungen, auch die äußere Welt ist nur ein Kaleidoskop, wo sich das Licht bei jeder Wendung neu und anders bricht. Man könnte füglich auf Arnim anwenden, was Alban Stolz in seinem „Spanisches für die gebildete Welt" im Allgemeinen sagt: „Der gesunde innerlich proportionirte Mensch ist ein lebendiger Spiegel; darum spiegelt sich in seinem Geiste Spiel und Ernst, Erdhaftes und Himmlisches nach- und nebeneinander. Auf der Weide am grünen Alpenabhange des Montblanc stellt sich das Böcklein muthwillig auf die Hinterfüße und macht seine zierlich scherzhaften Sprünge, und wenn du Abends auf dem Genfersee fährst, so siehst du den Montblanc wie einen silbernen Altar einsam und riesenhaft zum Himmel ragen; später glüht er im Feuer des Abendroths, und zuletzt vergeht er grau wie Asche gespensterhaft in der Nacht. So ist es in der Welt, und so ist es in der Menschenseele, solange sie noch nicht ganz entweltlicht und himmlisch ausgeläutert ist."

Diese objective Beschaulichkeit Arnim's hat sein vielverkannter Freund Clemens Brentano niemals erringen können. Brentano's ganzes Leben war ein innerlicher Kampf gegen das antikatholisch Dämonische in ihm, der beständige Zusammenstoß einer von der Schönheit der Welt trunkenen Phantasie mit einem ebenso mächtigen religiösen Gefühl; sodaß die Günderode von ihm sagte: „Es

kömmt mir oft vor, als hätte er viele Seelen; wenn ich nun anfange, einer dieser Seelen gut zu sein, da geht sie fort, und eine andere tritt an ihre Stelle, die ich nicht kenne, und die ich überrascht anstarre, und die, statt jener befreundeten, mich nicht zum besten behandelt." Er ist gewissermaßen ein Besessener, mit dem bedeutenden Unterschiede jedoch, daß er selbst streng und unausgesetzt den Exorcismus an sich selbst ausübt. Gleich in seinem frühesten Werke, dem ersten Bande seines Romans „Godwi, oder das steinerne Bild der Mutter", spricht die eine wilde Seele gleichsam prophetisch aus ihm von allen künftigen Erfindungen der modernen Bildung: von Weltschmerz, Emancipation des Fleisches u. s. w.; aber schon im zweiten Bande desselben Romans vernichtet der Dichter Alles, was er dort geschaffen, wieder durch die bitterste Ironie, und „wollte die Kunst an diesem Buche rächen, oder untergehen". In diesem großmüthigen Dichterherzen nistete insgeheim die ganz undichterische Neigung der Kargheit; aber er ließ ihr keine Ruh und Rast und bezwang sie, indem er Alles, was er besaß oder durch seine Schriftstellerei erwarb, geräuschlos und ohne weltliches Lob unter die Armen austheilte. Ein wahrhaft verschwenderisch begabter Dichter, hat er dennoch beständig eine tiefe religiöse Scheu vor dem verlockenden Talent; er vergleicht den Poeten von Profession mit einer kranken straßburger Gans, welcher die Leber auf Unkosten des übrigen Inwendigen monströs überfüttert wird; er nennt die Kunst entrüstet „die Canaille, die ihn mit diesem sorgenvollen Ehrgeiz behängt hat", und findet es entsetzlicher, von gemeinen Menschen für genialisch, als für einen Narren gehalten zu werden. Man erkennt in dieser ganz eigen=

thümlichen Anlage leicht das vorherrschend lyrische Element seines Talents. Aber jene sprunghafte Unruhe, der rastlose innere Krieg mit sich selbst spiegelt sich auch in seinen wenigen dramatischen Arbeiten, komisch in dem Lustspiele „Ponce de Leon“, tragisch in seinem Schauspiele „Die Gründung Prags“. Im erstern sind nämlich ebenfalls zwei conträre Seelen hart aneinander gerathen: der weichliche, zerfahrene, träumerische Ponce, d. h. im Grunde der Dichter selbst, und sein Doppelgänger, der jenen mit einem wahren Feuerwerk von Witz und Ironie schonungslos aus dem Felde schlägt. Dieser innerliche Proceß ist der eigentliche und alleinige Inhalt dieses wunderbaren Lustspiels. Es bildet gleichsam das lustigplänkelnde Vorpostengefecht zu der „Gründung Prags“, wo die Gegensätze im Großen entschiedener herausgearbeitet sind. Hier hat er mit bewunderungswürdigen Meisterzügen das Dämonische der heidnischen Vorzeit aufgedeckt, wie eine zauberische Gewitternacht, wo zornigrothe Blitze in alle grauenvollen Abgründe hinableuchten und die ringelnden Ungeheuer ahnen lassen, die in der Tiefe lauern; während er zu gleicher Zeit das christliche Princip wie eine Morgenröthe aufsteigen läßt, daß sie die alte Zaubernacht verzehrt, und die Nebel nur noch als Thautropfen an Zweigen und Blumen schimmern. Und ebenso hat er ehrlich die dämonischen Ungeheuer in der eigenen Brust zu überwältigen gewußt. Dazu aber gehört ohne Zweifel eine größere moralische Kraft, als Diejenigen zu ahnen scheinen, die einseitig vom heidnisch philosophischen Katheder über ihn absprechen, oder gleich häßlichen alten Jungfern, weil sie niemals ernste Anfechtungen erfahren, bei seinem Anblick pharisäisch die Augen verdrehen; beiden Parteien

sei übrigens zum Trost oder Aerger hiermit versichert, daß besagter Dichter zwar Katholik, aber niemals Klosterbruder gewesen ist, wie in den neuern Literarhistorien, wir wissen nicht wem, noch immer nachgefabelt wird.

Grade das umgekehrte Schauspiel, als bei Brentano, sehen wir in August Wilhelm Schlegel's langer literarischer Agitation. Brentano nahm die Kunst als Schwinge zur Religion, A. W. Schlegel die Religion als bloßes Mittel für die Kunst; diese war ihm das Ziel, jene nur Maske, die er auch unbedenklich wegwarf, da sie ihm für seine künstlerischen Effecte nicht mehr nöthig, oder schon zu abgenützt dünkte, um darin vor dem veränderten Publicum noch vornehm und gentil genug sich produciren zu können. Er sagt selbst in einer vertraulichen Mittheilung an eine Dame, es sei ihm nur darum zu thun gewesen, in die Poesie, zur Wiederbelebung derselben, Erinnerungen des Mittelalters und christliche Stoffe zurückzuführen, und da ihm der Protestantismus hierzu nichts bot, so habe er wol nothgedrungen aus den Ueberlieferungen der römischen Kirche schöpfen müssen. Aber weit entfernt von den verwegenen Träumereien eines Novalis, sowie von der „Jesuiten-Allianz" seines Bruders Friedrich, habe er es niemals mit der Kirche ernstlich gemeint, oder je daran gedacht, eine neue Union mit den beiden christlichen Gemeinschaften einzugehen, sondern sich an eine allgemeine innerliche Urreligion gehalten. — Seltsam! während er also von der angeblichen Jesuiten-Allianz seines kühnen offenkundigen Bruders sich mit fast theatralischer Entrüstung abwendet, ist er es gerade, der Das treibt, was jene allgemeinen Urreligiosen „jesuitisch" zu nennen belieben: bewußte Täuschung und Komödie mit Dingen, an

die er selbst nicht glaubt. Man kann aber nicht ungestraft zu gleicher Zeit den Christen und den Renegaten spielen wollen. Er hat durch diese Eitelkeit, trotz seiner großen kritischen Verdienste, seinen Zeitgenossen zuletzt doch nur ein beinahe mitleidiges Lächeln abzuringen vermocht, und auch der Poesie, wenn wir seine Uebersetzungen ausnehmen, nur den zweideutigen Dienst erwiesen, sie mit dem Luxus eines überwuchernden Formenreichthums auszustatten, hinter dem sich seitdem das Leere so leicht mit Anstand zu verbergen und zu brüsten weiß.

Der Ehrgeiz, womit, nach Brentano, die Kunst ihre Jünger „so sorgenvoll behängt", ist überhaupt eine sehr widerwärtige Beigabe, weil er feig macht gegen die Meinung der Welt, und zwar ganz zum eigenen Schaden. Denn die sogenannte Welt meint eigentlich gar nichts, sondern will im Gegentheil ihre Meinungen von den wenigen Führern empfangen, die eben an der Spitze der Bildung stehen; sie liebt, wie ein Weib, an ihren Günstlingen vor allen andern Tugenden die Tapferkeit und ein gewisses resolutes Wesen; sie sollen — gleichviel ob im Guten oder Schlimmen, denn so tief analysirt das Publicum nicht — vor Allem mit ihrem eigenen Gewissen fertig sein, und im Spiegel ihrer Werke gleichsam persönlich ein abgeschlossenes Kunstwerk darstellen. So war Goethe, ohne nach Lavater, Jung-Stilling und allen „schönen Seelen" seiner Zeit viel zu fragen, ein entschiedener Heide, und Schiller, trotz allen Anfechtungen der Romantik, der vollendetste und aufrichtigste Rationalist im großen Stil. Es ist daher für den Dichter, der wirksam sein will, der Charakter wenigstens ebenso viel werth als das Talent, und diese gewissermaßen souveräne Stel-

lung des Dichters verschärft allerdings seine große Verantwortlichkeit vor Gott und Menschen.

Mit Talent war Ludwig Tieck überreich gesegnet, aber sein poetischer Charakter war allzu flexibel für die bedeutsame Wucht dieser Gabe, und riß ihn zu den entgegengesetztesten Verwandlungen hin. Im Anfange sehen wir ihn in seinem „Leberecht" gemüthlich die Leihbibliotheken-Straße dahinschlendern, später aber im „William Lovell" und im „Abdallah" alle prätentiöse Weltverachtung der falschen Genialität zur Schau tragen; dann versenkt er sich plötzlich ganz und gar in die Mysterien der Romantik, um zuletzt auch dieser, z. B. in seinen neuesten Novellen, beinahe feindlich wieder den Rücken zu kehren. Er sagt selbst: „Oft wird mir Angst, wenn ich meine schnelle Fühlbarkeit sehe, mich in alle fremden Gedanken und Zustände nur zu leicht hineinzudenken, sodaß mir oft, auf Augenblicke und Stunden, wie mein Selbst verdämmert; oder erinnere ich mich, durch welche Flut wechselnder Gedanken und Ueberzeugungen ich gegangen bin, so erschrecke ich, und mir fällt Hume's Behauptung ein, daß die Seele nur ein Etwas sei, an dem sich im Fluß der Zeit verschiedenartige Erscheinungen sichtbar machten. — Bei meiner Lust am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen lag auch stets in meiner Seele eine Lust am Zweifel und der kühlen Gewöhnlichkeit, und ein Ekel meines Herzens, mich freiwillig berauschen zu lassen." Ja, er bezieht diese zweideutige Seelenstimmung auf den eigentlichen Nerv der Romantik, auf die Religion selbst. „Wir können", sagt er, „den heiligen Wahnsinn der großen Religionshelden bewundernd beweinen, und doch kann ein geheimes Lächeln über der Verehrung schweben,

denn diese seltsame Regung erhebt sich zugleich mit allen Kräften aus den Tiefen der Seele, wir fühlen, wie so vielen Gemüthern Das, was wir anbeten, nur belachenswerth sein dürfte." — Dr alte Ausdruck von den Helden der Religion: „sie haben sich zu Thoren gemacht vor der Welt", ist vortrefflich.

Dieses schwanke Wesen aber und leichte Eingehen in die verschiedensten Intentionen erzeugt in seinen Schriften eine besondere Art von Schwebereligion, die, zu ernst für gemeine Frivolität und doch auch zu weltlich und voll Angst, vor der Welt thöricht zu erscheinen, sich beständig selbst belächelt, und wo man ihr eigentliches Antlitz zu errathen scheint, sogleich wieder in die künstlich drapirten Schleier der Ironie sich verhüllt, als schäme sie sich ihres wahrhaften Angesichts. So tritt im „Octavian" der Glaube, anstatt die Handlung unsichtbar zu durchdringen, nur als frostige Allegorie auf; und in der „Genoveva" wird das einfach rührende Bild der Kirchenheiligen von einem ausländischen Formenluxus künstlich überwuchert, gleichwie die Italiener den Geist ihrer Liqueure, wo er zu stark scheint, durch Zucker abzutödten pflegen. Auch im „Blaubart" sind die kindlichtragischen Schauer der ursprünglichen Volkssage durch die Beigabe komisch parodirender Personen mannichfach gestört und paralysirt. Dagegen ist diese feinzersetzende Ironie, wo sie ausschließlich gegen das Gemeine gerichtet, im „Zerbino", dem „Gestiefelten Kater" und in der „Verkehrten Welt", allerdings auf ihrem angeborenen Heimatsboden und vollkommen berechtigt. Außerdem zeugen die phantastischen Märchen-Lustspiele, so speciell sie auch auf die damalige literarische Misère eingehen, in bemerkenswerther Weise von der Zähigkeit

des antipoetischen Elements in Deutschland. Sie ließen sich, mit geringen äußerlichen Abänderungen, sehr wohl auf die prosaische Weltansicht der Gegenwart wieder anwenden, und es würde eben nicht schwer werden, für die Nestor's, Gottliebe u. s. w. gleichwürdige Philister-Celebritäten von heute zu stellen.

Jenes ironische Versteckspiel über, das beständig durch die Blume spricht, hatte die schlimme Folge, daß Andere, weil sie nichts Sonderliches zu verstecken hatten, sich aus dem Ganzen eben nur das Spiel mit den Blumen herausmerkten. So leitete Tieck, wider Wissen und Willen, unvermeidlich auf Houwald und Fouqué über. Durch Houwald's familiäre Schauspiele reimt sich eine gelinde Frömmigkeit in fortlaufenden Blumenketten fort, deren süßlicher Duft uns schläfrig macht; während bei dem ungestümern Fouqué die Gardereiter-Helden vor ihren überkindlich andächtelnden Damen beständig mit ihrem wunderlichen Katholicismus renommiren. Fouqué ist nur erträglich und gewissermaßen groß in seinem „Sigurd", wo er nothgedrungen vor dem überzuckerten Christenthum Ruhe hat.

Bei weitem ernster, aufrichtiger und praktischer begriff Werner das religiöse Element als die eigentliche Bedeutung der Romantik. Sie galt ihm, wie die Poesie überhaupt, nur als Vorbereitung der Menschheit zu etwas Höherm, als die Poesie ist, als Bildungsmittel, um die Gemüther für das Heilige zu gewinnen, was die Welt nicht kennt. Es thut ihm daher in der Seele weh, wenn er die herrlichen Kräfte der neuen Menschen, der Schlegel, Tieck u. s. w. verschwenden sieht ohne ernste Tendenz, ohne Realisirung der göttlichen Idee einer geselligen Ver-

bindung edler Freunde zum höchsten Zweck; er will zu diesem Zweck eine Sekte, einen Orden herstellen, und Kunstwerke sind ihm die Vorarbeiten dazu, zu der „neuen Religion", die der Menschheit gegeben werden müsse. „In dieser poetischen Hinsicht", sagt er, „nehme ich nicht nur die Maçonnerie, sondern selbst Manches von ihrer Geheimnißkrämerei, ja sogar den jetzt aufs neue Mode werdenden Katholicismus, nicht als Glaubenssystem, sondern als eine wieder aufgegrabene mythologische Fundgrube, theoretisch und praktisch in Schutz."

Sein eigentliches Glaubenssystem hat er in seinem Doppeldrama: „Die Söhne des Thales" und „Die Kreuzesritter" darzulegen versucht. Hier repräsentirt der Tempelherren-Orden den entschiedensten Deismus. Ihm gegenüber bildet sich nun ein Geheimbund Auserwählter: die Söhne des Thales, um jenen Orden zu stürzen; aber nicht etwa wegen seiner Aufklärung — denn mit dieser sind die Thalbrüder innerlich vollkommen einverstanden — sondern weil die Templer so dumm sind, den Menschen die ganze Wahrheit zu geben, die nur für wenige höhere Geister gemacht, und schlechterdings unvereinbar ist mit einer auf Enthusiasmus gegründeten Verbindung Vieler. Denn was den höhern Geistern der Glaube an ihr Ideal, das ist dem Volk sein Heiland und sein Fetisch, gleichviel ob Messias oder Prometheus, Wischnu, Eros, Thor oder Christus. Nur unter dem Glockenklang der Religion und dem Harfenspiel der Kunst kann der Bund, der auf den Tempelbund gepfropft ist, gedeihen durch ein Aufgehen des Einzelnen in der allgemeinen Weltseele; und der Schotte Robert kann erst in den Thalbund aufgenommen werden, nachdem er die „krüpplichte" persönliche Unsterb-

lichkeit, die unser eigenes jämmerliches Ich so dumm und kläglich fortspinnt ins Unendliche, weggeworfen hat, um einst in aller Kraft zu schwelgen. — Werner statuirt also hier eine rationalistische, mit pantheistischer Phantasterei und theatralischem Prunk verkleidete Geheimlehre, eine Art von Braminen=Religion für die Gebildeten, während er den uneingeweihten Massen, um durch Poesie und Kunst ihre Gleichgültigkeit zu brechen und sie zu erheben, eine Art von Freimaurerei octroyiren will, die er „geläuterten" Katholicismus nennt; der Polizei=Religion mancher Staaten vergleichbar, welche sich oben den Rationalismus vorbehalten, und nach unten die positive Religion als Kappzaum dem Volke anlegen.

Dieser Katholicismus aber, der keiner war, vertrug sich begreiflicherweise auch mit einer Apotheose Luther's, dessen derbe Figur in der „Weihe der Kraft" auf eine fast komische Weise in lauter Hyacinthenduft und Karfunkelschein eingewickelt erscheint. Das Stück ist durchaus symbolisch. Die Reinheit (Elisabeth), die Kunst (Theobald) und der Glaube (Therese) vereinigen sich zu einen „Mysterium dreieiniger Liebe", welche ihrerseits wieder durch Katharina von Bora vorgestellt wird. Aber auch Katharina ist, gleich den Söhnen des Thales, mit dem althergebrachten Christus keineswegs zufrieden, sie will sich selbst ihren eigenen Heiland schaffen, sie sieht ihn einmal im Traume: „ein göttlich schöner Jüngling, so wie Apollo ungefähr"; da erblickt sie plötzlich Luther'n, ruft: „Mein Urbild!" und — „betet fortan zu ihm." — Ueberhaupt wo in diesen Werner'schen Dramen das Religiöse sich vordrängt, und das thut es fast überall, erscheint es willkürlich, grillenhaft, wie ein Gespenst des

Christenthums. So ist die eigentliche Hauptperson im „Kreuz an der Ostsee“, der Geist des heiligen Adalbert, welcher als Citherspieler das deutsche Heer begleitet, ein längstverstorbener Sohn des Thales, wohin er auch am Schlusse wieder zurückkehrt. Ebenso nebel- und schwefelhaft tritt im „Attila“ dieser furchtbaren Geißel Gottes der Papst Leo entgegen, dem sterbenden Würgeengel zuletzt eine mystische Todesbraut zuführend; und in der „Wanda, Königin der Sarmaten“ faßt der Geist der Königin Libussa diese ganze improvisirte Naturreligion in den Worten zusammen:

Natur hält Schwur,
Natur ist treu,
Natur ist todt,
Natur ist frei,
Du Menschengott
Sei die Natur!

Bekanntlich hat Werner späterhin seinen Irrthum erkannt und gesühnt, und in der ernsten Umkehr zum ungeläuterten Katholicismus den Frieden gefunden, den sein redliches, wenngleich höchst abenteuerliches Suchen wohl verdiente. Es ist nur zu bedauern, daß seine alternde Kraft nicht mehr ausreichte, die große poetische Gewalt, womit er jenen prächtigen Unsinn verherrlicht, jetzt auch der gefundenen Wahrheit noch zuzuwenden; und es ergreift uns eine tiefe Wehmuth, wenn er nun in Italien sagt:

Ihr kommt zu spät, ihr ewig jungen Lauben;
Ach hätt' ich früher euer Grün geschauet,
Als noch des Lebens Morgen mir gegrauet!
Ich kann nicht leben mehr! — ich kann nur glauben.

Jene perfide Doppelsinnigkeit des Thalbundes war indeß glücklicherweise wenig geeignet, für die „neue Religion" Propaganda zu machen. Dagegen hatte Werner mit seinem „24. Februar" das natürliche Ergebniß aller Naturreligionen, die Idee des Schicksals, an die Epigonen vererbt. Der trockene skeptische Müllner setzte die Herrschaft der blinden Naturkräfte, die im Alterthum noch eine tiefe tragische Bedeutung hatte, an die Stelle der göttlichen Vorsehung mitten in die christliche Welt, wo sie sich um so wunderlicher ausnahm, da er die Sache ohne schaffende Phantasie blos mit dem berechnenden Verstande auffaßte. Seine hiernach von vornherein gebundenen und unzurechnungsfähigen Helden geberden sich daher, zumal in der Zwangsjacke der prätentiösen knappen Verse, fast wie Wahnsinnige, und das sogenannte Schicksal gleicht einem verspäteten, in der Tageshelle verirrten Gespenste, das manche zarte Seele erschreckte, bis man den blauen Dunst merkte und über den Theaterstreich lachte. Auch Grillparzer glitt in seiner „Ahnfrau" auf diese Bahn aus. Es ist aber ebenso leichtsinnig als ungerecht, diesen edeln Dichter, der seitdem so manches Schöne geschaffen und in seinen historischen Schauspielen die göttliche Waltung in der Geschichte gar wohl erkannt hat, noch immer nach jener Jugendsünde zu beurtheilen.

Gerade in der Blütenzeit der Romantik gingen indeß furchtbare Geschicke über unser Vaterland: ein von Geschlecht zu Geschlecht fortbrennender Krieg, nicht blos um materielle Interessen oder einzelne Throne, sondern um Ehre, Sitte, Sprache, ein Vernichtungskrieg auf Tod oder Leben Deutschlands. Der moderne Attila hatte damals Recht und Unrecht, Gutes und Schlechtes an die

Kette gelegt, den Gefesselten blieb nur der Gedanke, das Gebet und der Blick nach oben, nach dem höchsten Retter frei; und eben dieses ungeheure Unglück hat die Romantik, diese Poesie der Zukunft und Sehnsucht, so groß und intensiv gemacht. Aber die Romantik hatte, wie wir gesehen, allmälig in menschlicher Schwäche ihre ursprüngliche Aufgabe vergessen, sie hatte ihre eigentlichen Führer: Novalis, Fr. Schlegel und Görres, zaghaft verlassen und für den Katholicismus, auf dem sie geboren, nach willkürlichen Religions-Surrogaten gehascht. Und dieser Mangel an religiöser Ueberzeugung, die in einer aufgeregten und unglücklichen Zeit allein Trost und Haltung verleihen konnte, hat den größten Dramatiker der Romantik zur Rathlosigkeit, Zerrissenheit und endlich zum Selbstmord gedrängt. Heinrich von Kleist (1776—1810) war der Repräsentant dieser Nachtseite der Romantik; sein Zorn und sein Schmerz über die Schmach des Vaterlandes ist seine Poesie. Da er aber, ohne rechten Glauben an das unsichtbare Walten einer göttlichen Gerechtigkeit, Alles nur auf Menschenkraft bezog, diese aber gegen das Unerträgliche sich so ohnmächtig erwies, so erfaßte ihn ein großartig sittlicher Ekel vor der Erbärmlichkeit des Menschengeschlechts, das ihm fortan des Lebens nicht mehr würdig schien, und er selber ging geharnischt mit ihm ins Gericht, Alles was seine Poesie berührte, dem Tode weihend. Eine kurze Charakteristik seiner Schauspiele, wie wir sie bereits in dem Buche über die Romantik entworfen, möge das Bild des unglücklichen Dichters deutlicher machen.

Gleich seine erste Dichtung: „Die Familie Schroffenstein" kündigt jenen dämonischen Krieg an. Ohne alles juvenile Schwanken des Anfängers, mit festen scharfen

Charakterzügen wird uns hier die Selbstzerstörung der düstersten aller menschlichen Leidenschaften, des Argwohns, schonungslos und systematisch vorgeführt. Zwei verwandte Familien entzweien sich wegen der scheinbaren Ermordung eines Knaben, welcher der einen Familie angehört, die, den vermeintlichen Mord der andern zuschreibend, gleich in der ersten Scene auf das heilige Abendmahl blutige Vergeltung schwört. Die Mutter des Knaben schaudert vor dem Schwur: „O Gott! wie soll ein Weib sich rächen?“ Ihr Gemahl erwidert: „In Gedanken. Würge sie betend.“ Es ist der trostlose, finstere Geist der Rache, der durch das ganze Schauspiel schreitet und um ein Nichts, um eines selbstgemachten Phantoms willen, Schuldige und Unschuldige in den Boden tritt. — In der „Penthesilea“ dagegen hat der Dichter mit derselben verzweifelten Ungenüge am Menschlichen das Uebermenschliche, ja das Unmögliche versucht, allen Nachtigallenlaut der süßesten Liebe, und allen Blutdurst des Tigers in der Brust eines Mannweibes gewaltsam zu vereinen. Was ist alle Faselei der Neuern von Emancipation der Frauen gegen diese entsetzliche Amazonenkönigin, wie sie mit ihrem geliebten Feind Achilles bräutlich plaudert, den sie in der Feldschlacht, wo er die Betäubte zu seiner Gefangenen gemacht, besiegt zu haben glaubt, und da sie nun die Täuschung gewahrt, dem Geliebten, der selber liebeentbrannt zu ihren Füßen sinken will, den Pfeil durch den Hals jagt, die Zähne, mit den Hunden um die Wette, in seine weiße Brust schlägt, und dann, grauenvoll, lautlos die Leiche anstarrend, ihm in den Tod nachfolgt. — Das merkwürdigste Denkmal dieses ungestümen Geistes ist aber ohne Zweifel sein Drama: „Die Hermansschlacht“, weil

es nicht nur das bedeutende Talent des Dichters am tüchtigsten bewährt, sondern auch alle Phasen seines innern Lebensganges in das hellste Licht setzt. Bewundern müssen wir dabei zunächst die gewaltige Productionskraft, die hier die ganze volle Gegenwart in einer mehr als tausendjährigen Vergangenheit lebendig abzuspiegeln vermochte. Denn das Drama handelt ohne allen modernen Beischmack von der Vertreibung der Römer durch den Cheruskerfürsten Herman, und gibt doch eigentlich den getreuesten Umriß der Zustände, der Ehre und der Schmach, wie sie um das Jahr 1809 in Deutschland gewesen. So unvergänglich ist das wahrhaft Historische, der reinmenschliche Grundton, der durch alle Zeiten geht! — Die Hermansschlacht veranschaulicht uns aber außerdem auch noch, wie kein anderes Werk, das eigentliche innere Tagewerk des Dichters selbst: eine heroische Hingebung an den Zweck, den er einmal als den rechten und würdigsten erkannt, alles Edle und Große seiner Seele mit fast fieberhafter Glut auf einen einzigen Punkt, auf die Noth des Vaterlandes, gerichtet; wie mit seinem innersten Herzblut ist das Alles dort verzeichnet: sein Gram, seine Hoffnungen, seine Liebe und sein Zorn. Aber eben hier lauert auch schon der Dämon; es ist, als hörte man ihn überall mit kaum verhaltenem Ingrimm in die Kette beißen, und das Ganze ist, bei aller Trefflichkeit, dennoch eigentlich eine großartige Poesie des Hasses, der endlich auf einmal in blutrothen Flammen aufschlägt, wo Thusnelda den ihr in Liebe arglos vertrauenden jungen Römer Ventidius betrüglich in einen grünen Zwinger verlockt, um ihn dort, anstatt der gehofften Umarmung, vor ihren Augen von einer Bärin zerreißen zu lassen.

Diese ethische Maßlosigkeit aber mußte hier, wie überall, auch die ästhetische Willkür, der gänzliche Mangel an religiösem Glauben sein carikirtes Widerspiel, einen poetischen Wahnglauben, zur unabweislichen Folge haben. Daher bei Kleist das immer wiederkehrende, unruhige Uebergreifen von der, ihm doch sonst durchaus verständlichen Naturwahrheit ins wüste, phantastische Leere, die Vorliebe für das blos Seltsame und Unerhörte, die unbezwingbare Lust, anstatt der natürlichen Grundlage religiöser Motive, einen oft trivialen und widerwärtigen Aberglauben zum Angelpunkt seiner dramatischen und novellistischen Katastrophen zu machen. So wird in der „Familie Schroffenstein" der ganze wahrhaft tragische Racheproceß an dem kleinen Finger des strittigen Knaben auf- und abgewickelt, den ein albernes Mädchen ihm abgeschnitten, um ihre Mutter vom Krebs zu heilen. Im „Käthchen von Heilbronn" ruht die Entwickelung und die rührende Zuversicht dieser wunderschönen Liebestreue auf dem Aberglauben vom Bleigießen und einem visionären Fiebertraume; und im „Prinzen von Homburg" ist wiederum ein wilder Traum die bewegende Seele des Ganzen.

Weder diese krankhafte Verstimmung, noch jene Scheinreligion, welche sich Andere künstlich zurechtgemacht, konnte aber dauernd befriedigen. Je mehr daher die ursprüngliche Begeisterung erlosch, desto deutlicher trat wieder der nüchterne Verstand hervor, dessen Alleinherrschaft eben die Romantiker beschränken wollten. Aus der Poesie der Phantasie entstand eine Poesie der Kritik, deren Koryphäen Immermann und Platen sind. In Immermann's frühesten, der romantischen Schule noch kaum entwachsenen Schauspielen („Prinz von Syrakus", „Edwin", „Das Thal

Ronceval", „König Periander und sein Haus", „Petrarca", „Das Auge der Liebe", „Cardenio und Celinde") experimentirt dieser Dichter fleißig nach Shakspeare'schen Recepten, verfällt aber dabei durch die studirte tragische Erschütterung häufig in die geschraubte Unnatur der alten Staatsactionen. In Arnim's „Halle und Jerusalem", wo gleichfalls die Geschichte von Cardenio und Celinde eingeflochten ist, reißt uns eine übermächtige Phantasie unwillkürlich durch das Unglaubliche mit fort, während wir in Immermann's „Cardenio und Celinde", da er reflectirend beständig die Reflexion herausfodert, uns mit Abscheu von der Heldin wenden, die ihrem unglücklichen Liebhaber das Herz ausreißt und es zu Asche verbrennt, um einen Liebestrank daraus zu brauen. Ebenso kritisch verfährt er in seinen spätern historischen Stücken. In seinem „Kaiser Friedrich II." z. B. werden, wie auf dem Schachbret, die Gegensätze von Religiosität, Herrschergewalt und heidnischer Bildung Zug für Zug mit einer leidenschaftlosen Berechnung ausgeführt, die am Ende alle Theilnahme schachmatt macht. Dieselbe kühle Neutralität herrscht auch in dem „Trauerspiel in Tirol", das aber in der Wirklichkeit wie auf der Bühne ohne Leidenschaft ganz undenkbar ist. Hier erscheint die Religiosität nur als eine sehr gleichgültige theatralische Decoration, und die Bauern und französischen Generale philosophiren und debattiren so ruhig und verständig über den Krieg, daß man nicht recht begreift, warum sie eigentlich so ingrimmig aneinander gerathen, oder warum sich zuletzt noch ein tröstender Engel zum Hofer herunterbemüht. Von seinem „Merlin" endlich sagt der Dichter selbst: „Merlin sollte die Tragödie des Widerspruchs werden. Die göttlichen Dinge, wenn

sie in die Erscheinung treten, zerbrechen, decomponiren sich an derselben. Selbst das religiöse Gefühl unterliegt diesem Gesetz. Nur binnen gewisser Schranken wird es nicht zur Caricatur, bleibt dann aber auch freilich jenseit der vollen Erscheinung stehen. Ich zweifle, daß irgend ein Heiliger vom Lächerlichen sich ganz freigehalten hat. Diese Betrachtungen faßte ich im Merlin sublimirt, vergeistigt. Der Sohn Saturn's und der Jungfrau, andachtstrunken, fällt auf dem Wege zu Gott in den jämmerlichsten Wahnwitz." — So abstract aber dichtet man keine Tragödie, am wenigsten einen zweiten Faust, wie dieser Merlin sein sollte, und ebenso wenig Lustspiele, die daher auch bei Immermann, vor lauter wohlerwogenen Anstalten dazu, nirgends zu rechter Lustigkeit kommen.

Immermann's literarischer Todfeind war August Graf von Platen, nicht aus entgegengesetztem Princip, sondern vielmehr weil Beide auf demselben Boden standen, auf dem sie nebeneinander nicht Raum zu haben glaubten. Denn auch Platen's Poesie war wesentlich reflectirend, raisonnirend und lehrhaft, ihr Hauptinhalt eigentlich eine Antikritik der über ihn ergangenen Kritiken. Seiner schriftstellerischen Persönlichkeit nach aber repräsentirt er gewissermaßen die Caricatur von Heinrich von Kleist. Dieser war unglücklich, weil er mußte, Platen weil er es schlechterdings sein wollte; Kleist liebte sein Vaterland wie eine angelobte Braut, deren Schmach er nicht überleben mochte, Platen haßte Deutschland, weil es sein Dichtertalent nicht genug zu ehren schien; Kleist verhüllte wie ein sterbender Römer seinen Schmerz, Platen stellte ihn überall geflissentlich als ästhetisches Kunststück zur Schau. Beide, und zwar Kleist ganz wider Wissen und Willen,

führten zur modernen Zerrissenheit und Poesie des Hasses über. Man hat Platen's Lustspiele, namentlich „Die verhängnißvolle Gabel" nicht selten mit Aristophanes verglichen. Wir geben gern zu, daß er in der Eleganz und Virtuosität der Sprache mit diesem alten Dichter einige Aehnlichkeit hat. Aber das ist eben nur ein kostbares Gehäuse; es fehlt der große Inhalt der Aristophanes'schen Komödie. Diese hat die, in ihrer innern Bedeutsamkeit weltgeschichtlichen und unvergänglichen, politischen und philosophischen Interessen Athens zum Gegenstande, Platen's Lustspiele dagegen vorübergehende und bereits überwundene Literaturerscheinungen; dort sind die Persönlichkeiten fast nur allegorisch, hier der eigentliche Nerv des Ganzen. Daher bei Aristophanes der großartige Welthumor, bei Platen der kleinliche, beinah fieberhafte neidgelbsüchtige Witz.

Fast alle Schauspiele der sogenannten romantischen Schule waren aber niemals zu öffentlicher Aufführung gelangt und daher noch wenig ins Volksbewußtsein gekommen, als die Epigonen sich so eilfertig anschickten, ihre Mutter, deren Sprache sie im Auslande verlernt, feierlich zu Grabe zu tragen. Aus diesem weitschweifigen Leichenconduct der Romantik wollen wir hier nur Raupach nennen, weil er zum Theil noch romantische Stoffe aufgenommen und eine geraume Zeit hindurch das deutsche Theater fast despotisch beherrscht hat. Raupach's Verdienst war indeß eigentlich nur ein negatives. Er tritt, unsers Wissens, dem religiösen Volksgefühle nirgends frivol oder feindlich entgegen, und hatte, was allerdings nicht gering anzuschlagen ist, durch seine ernstere Haltung und würdige Formen das Schlechtere und absolut Gemeine für längere Zeit von den Bretern verdrängt. Aber

er brachte nichts Neues, er bereicherte das Repertoir, ohne es wirklich zu beleben. Mit großer Consequenz und Bühnenkenntniß hatte er sich aus der zerstreuten Erbschaft Goethe's, Schiller's und der Romantiker ohne weiteres trocken und hölzern sein Theater zurechtgezimmert, und verarbeitete von Jahr zu Jahr zugleich Romantisches und Bürgerliches, Märchen und Historie, nach ein und derselben Schablone seiner unablässig fortklappernden Jambenfabrik. Da fand Jeder, ohne Anstrengung und überflüssige Erschütterung, nach Belieben sein bescheiden Theil Schiller, Nibelungen, Calderon und Shakspeare und Jeder war allabendlich zufrieden. Aber indem er eben dadurch das Publicum beherrschte, daß er jeder Fraction Etwas nach ihrem absonderlichen Geschmacke bot, hat er gleichzeitig durch diese völlig neutralen Concessionen auch die schreckliche Theateranarchie mit verschuldet, die hinter ihm hereinbrach und zuletzt noch ihn selbst mit umriß. Er war mit Einem Wort: ein vortrefflicher Techniker, aber kein Dichter.

Und so sehen wir denn die romantische Poesie in Deutschland wie den Rhein zuletzt in verschiedene Bächlein sich theilen und fast spurlos verrinnen. Es ist eine sehr gewöhnliche Vergeßlichkeit, die Thaten der Menschen nicht nach ihren Intentionen, sondern nach den materiellen Erfolgen zu beurtheilen, und so ist es Mode geworden, auch der Romantik, wegen ihres kläglichen Ausgangs, den Vorwurf des Quietismus nachzurufen. Die Romantiker konnten freilich, als Napoleon Imperator war, den Mund nicht so voll politischer Heldenphrasen nehmen, wie neuerdings Herwegh und Andere; dagegen haben ihre geborenen Führer, auf Gefahr der Lächerlichkeit und ihres ganzen

literarischen Ruhmes, die Kirche aus dem modernen Schutte wieder herzustellen gesucht, und auf Gefahr ihres Lebens das deutsche Freiheitsgefühl geweckt und gestärkt. Das nennt man aber doch sonst nicht quietistisch, sondern reformatorisch. Die Romantik war vielmehr durchaus kriegerisch, sie hat die Philister geschlagen, und dann den Befreiungskrieg gerüstet.

Begründeter ist der Tadel, daß die Romantik niemals eine eigentliche Bühne sich zu schaffen vermocht, was doch recht eigentlich ihres Berufes war, da sie eine Vermittelung von Poesie und Leben durch die Religion erstrebte, wozu gerade das Drama als ein wirksames Organ sich eignet. Allein jene Vermittelung war in den Romantikern selbst noch keineswegs vollendet. Daher ihr beständiges Spiel mit der Ironie, die allen Glauben ankränkelt, dieses ungewisse Haschen nach Surrogaten, nach einer sublimirten Kunstreligion, nach einem „geläuterten" Katholicismus. Aber das Drama, da es vom augenblicklichen Eindrucke lebt, verlangt, wie die Theatermalerei, in sich fertige, sichere, lieber derbe als ungewisse Züge, und es ist dem Publicum billigerweise nicht zuzumuthen, sich für sein Geld in solchen Labyrinthen müdezulaufen. Es fehlte mithin den Romantikern durchaus die gleiche Basis mit dem Volke, und so schwand ihnen allmälig aller Boden der Wirklichkeit unter den Füßen, und ihre meisten Schauspiele gingen neben oder über die reale Bühne hinaus, ja sie ignorirten mit absichtlichem Trotz und Hochmuth die Bühne, anstatt sie zu sich hinaufzubilden.

Die moderne Poesie Deutschlands, da sie ihre natürliche Muttersprache vergessen, war früher im Auslande, erst bei den Italienern, dann bei den gelehrten Holländern und endlich bei den Franzosen in die Schule gegangen, die den zweideutigen und wenig beneidenswerthen Vortheil hatten, bereits eine nagelfeste geregelte Poetik zu besitzen. Die Romantik war es, die zuerst im Großen und Ganzen von dieser schülerhaften Richtung abzuweichen wagte, ja dem Auslande in offener Opposition entgegentrat, und den Gedanken einer deutschen Nationalpoesie faßte. Nicht etwa als ob sie die ausländischen Formen verschmäht hätte, die sie vielmehr eifrig adoptirte, wo sie irgend als Mittel zu ihrem Zwecke förderlich schienen; dieser Zweck aber war Leben, Kunst und Wissenschaft auf das vergessene Christenthum und dessen poetische Erscheinung, auf das vornehm ignorirte Mittelalter, wieder zurückzuführen. Eigentlich war schon Lessing der unwillkürliche Vorfechter der Romantik, theils durch den Ernst und die schneidende Schärfe, womit er die antiquirte Frage von Christenthum oder Heidenthum zur unvermeidlichen Entscheidung stellte und sonach die Religion gewissermaßen wieder literaturfähig machte; theils durch seine Kritik, die in ihrer rücksichtslosen Kühnheit überall an die Romantik erinnernd, das novantike Theatergerüst der Franzosen untergrub, und auf den damals noch unbekannten oder ganz verrufenen Shakspeare hinwies. Auf denselben Fundamenten war die Romantik erbaut. Sie hat in dem von Lessing angeregten Kampfe um die Religion entschieden das Kreuz ergriffen, sie hat den französischen Regelzwang völlig gebrochen und Shakspeare für immer zu unserm Landsmann gemacht. Als sie aber, wie wir gesehen, allmälig ihre

ursprüngliche religiöse Mission verkannt, und nun, anstatt des verlorenen Princips, der Luxus künstlicher Formen zur Hauptsache geworden, ist sie nothwendig der Mode verfallen, und an dem Wechsel der Mode zu Grunde gegangen. Darnach hat diese specifisch deutsche Bewegung ihre Nachwirkungen nach Norden und westwärts über den Rhein bis jenseit der Pyrenäen hin verbreitet, und somit zum ersten male seit undenklicher Zeit, was wir bisher vom Auslande erbettelt, reichlich zurückerstattet.

In Dänemark, dessen Literatur uns schon früher durch Klopstock und Baggesen verwandt war, wurde Adam Oehlenschläger von seinem Freunde Steffens für die romantischen Bestrebungen gewonnen. Er betrat zuerst mit seinem Märchendrama „Aladin oder die Wunderlampe“, das er, wie seine übrigen Stücke, theils deutsch dichtete, theils selbst ins Deutsche übersetzte, sehr glänzend die neüe Laufbahn, und hat in seinen spätern Schauspielen („Starkother,“ „Baldur“, „Hagborth und Signe“, „Axel“, „Hakon Jarl“, „Palnatoke“ u. a.), nicht immer mit gleichem Glück die Romantik mit der aldnordischen Sage und Mythologie zu vermitteln versucht. — In England zwar waren die alten Balladen und Shakspeare niemals ganz vergessen, der Letztere vielmehr durch des berühmten Garrick meisterhaftes Spiel von neuem auf die Bühne gebracht worden. Aber nicht ins lebendige Volksbewußtsein; denn auch dort durfte Kotzebue und anderer Auswurf unsers Theaters und zwar mit entschiedenem Glücke, mit dem großen Dichter rivalisiren, bis Walter Scott und Lord Byron durch die Bekanntschaft mit der neuen Phase unserer Literatur aufmerksam gemacht und angeregt wurden. Wie Walter Scott das nationalhistorische Element der

Romantik, so hatte Byron Das, was wir als die Nachtseite derselben bezeichneten, das Faustische, den Zweifel und die Zerrissenheit, die Kleist erfunden und Platen ausgeschmückt, zu seiner Lebensaufgabe erwählt und z. B. in seinem „Manfred“ mit einer Virtuosität und schauerlichen Wahrheit dargestellt, welche bald wieder auf unsere eigene Poesie überwältigend und betäubend zurückwirkte. — Am brillantesten aber erwies sich die romantische Invasion in Frankreich, wo sie gegen den eigentlichen Hauptstock der Zopfclassicität und ihrer verjährten Traditionen anrannte. A. W. Schlegel hatte in seinen „Dramatischen Vorlesungen“, die sehr bald ins Französische übersetzt wurden, den Bau der französischen Tragödie aller falschen Stützen und Klammern entkleidet und dadurch in eine ganz windschiefe Lage gebracht. In der benachbarten Schweiz hatte Frau von Staël ein propagandistisches Feldlager von romantischen Deutschen und Halbfranzosen, Schlegel, Werner, Chamisso und Andern, aufgeschlagen, und suchte in dem Buche „Sur l'Allemagne“ die neue Lehre ihren Landsleuten in ihrer Weise mundrecht zu machen. Die erste Folge davon war ein indignirter Schrei des Entsetzens durchs ganze Land. Die Schlegel'schen Vorlesungen wurden, als ein Verrath an der großen Nation, in Frankreich verboten, die alten pariser Römer und Griechen wickelten sich stolz in ihre Toga und hielten die verrosteten Schilde vor, um ihr Théâtre français vor den impertinenten Barbaren zu beschützen. Allein im Gefühle ihrer Würde merkten sie nicht, daß sich draußen die Kriegskunst verändert; die deutschen Spitzkugeln durchlöcherten nach und nach komisch Togen und Schilde; und lächerlich zu erscheinen, hält kein Franzose aus. So wurde die alte Garde stutzig, und

über ihre verwunderten Köpfe hin schlugen die neuen Ideen da und dort ein, und zündeten in den Herzen der jüngern Poeten. Der tüchtigste und talentvollste unter diesen, Victor Hugo, wagte es endlich, Schauspiele nach dem neuen Recepte zu dichten, die nicht mehr zu Hofe, sondern ins Volk gingen, und das Théâtre français mußte sich herbeilassen, dem unverhofften Spectakel seine parkettirten Breter einzuräumen.

Aber es war keine Reform, sondern eine Revolution. Wie in ihrer ersten politischen Revolution hatten sie auch hier, anstatt sich auf ihre poetische Vorzeit zu stützen, frischweg eine begriffsmäßige absolute Freiheit, einen künstlichen Wahnsinn der Regellosigkeit, improvisirt, und der alte aristotelische Polizeizwang war ihnen plötzlich in völlige Anarchie umgeschlagen. Als ob in dieser Nation noch immer der blutdürstige Götzendienst der alten Gallier heimlich fortbrennte, haben sie auf ihren Theatern Unschuld, Ehre und Liebe hingeschlachtet, sich mit raffinirter Wollust der Grausamkeit an Mord, Ehebruch und Blutschande ergötzt, und Alles mit Blut besudelt, gleich ekelhaften Feinschmeckern, deren überreizter Gaumen nur noch durch den haut-gout der Fäulniß zu kitzeln ist. Und wir schämen uns nicht, diese aus dem Deutschen ins Grimassirte übersetzte sogenannte Romantik jetzt mit blödsinnigem Eifer wieder ins Deutsche zurückzuübersetzen!

Langsamer, aber um desto tiefer schnitt das kritische Schwert der Romantik in Spanien ein. Wir haben oben gesehen, wie auch hier die Boileau'sche Verschwörung gegen die Poesie höchst bedenklich um sich gegriffen und das Volk seinen großen dramatischen Dichtern nach und nach entfremdet hatte. Da trat ganz unerwartet ein

junger Deutscher dazwischen: Johann Böhl von Faber aus Hamburg', der um das Ende des vorigen Jahrhunderts nach Cadix übersiedelte, wo sein Vater ein bedeutendes Handelshaus gegründet. Hochherzig und von seltener literarischer Bildung, fühlte er eine tiefe Entrüstung über die Schmach und poetische Unterdrückung des edeln, reichbegabten Volks, und warf den kritischen Zwingherrn den Fehdehandschuh hin, indem er im Jahre 1818 die Ansichten Schlegel's über Calderon in spanischer Sprache bekanntmachte. Eine Flut von Streit- und Flugschriften folgte unmittelbar diesem Unternehmen, und es entstand das seltsame Schauspiel, daß die Spanier für die literarische Dictatur der von ihnen politisch bittergehaßten Franzosen fochten, und ein Fremder den Calderon gegen seine eigenen Landsleute vertheidigen mußte.. Der wackere Böhl aber ließ sich nicht irremachen; er bewirkte die Wiederaufführung der vergessenen Schauspiele von Calderon, Moreto und andern alten Meistern, und veranstaltete in seinem „Altspanischem Theater" eine Sammlung der vorzüglicheren Stücke bis zu Lope de Vega's Zeit, nachdem er schon früher in seiner „Floresta" ein Gleiches für die altspanische Lyrik gethan. Ihm ward indeß nicht die Genugthuung, die vollkommene und ungetrübte Reife seiner Saaten selbst zu erleben. Denn bis kurz vor seinem Tode dauerte die widersinnige Opposition fort, und noch im Jahre 1822 wurde in der Poetik von Martinez de la Rosa der nun schon hundertjährige französische Schnürleib der drei Einheiten womöglich noch fester geknüpft. Jedenfalls aber gebührt unserm tapfern Landsmann die Ehre und das unberechenbare Verdienst, in sein zweites Vaterland den ersten zündenden Gedanken poetischer Befreiung

geworfen, und durch seinen Vorgang in seinem jungen Freunde Don Agustin Duran einen Nachfolger angeregt zu haben, der seine Bestrebungen unermüdlich mit großer Liebe und Einsicht fortsetzte.

Inzwischen war diesen Bestrebungen aus Frankreich selbst ein freilich sehr unberufener Succurs zugekommen. Der Veitstanz der französischen Romantik, der eben damals zu Paris in der üppigsten Blüte stand, hatte nämlich endlich auch das benachbarte Spanien ergriffen, und auch hier die Bühne zunächst in die größte Verwirrung gestürzt. Larra sagt im Jahre 1835 in der Revista española: „Das Chaos von Titeln und Werken auf unserer Bühne ist ungeheuer. Zuerst haben wir die Comedia antigua, unter welchem allgemeinen Titel alle dramatischen Werke aus der Zeit vor Comella begriffen werden; zweitens das Melodrama, ein Product unsers literarischen Interregnums und von der Porte St.-Martin zu uns gebracht; drittens das sentimentale und das gräuelvolle Drama, älterer Bruder des vorigen und gleichfalls Uebersetzung; dann das sogenannte classische Lustspiel von Molière und Moratin mit seinem Assonanzenvers oder seiner hausbackenen Poesie; hierauf die classische Tragödie mit ihren pomphaften Versen und ihrem Zubehör von Metaphern und erhabenen Gedanken von königlichem Geblüt; weiter die bisweilen abgeschmackten, bisweilen aber auch amüsanten Kleinigkeiten von Scribe; sodann das historische Drama, eine versificirte Chronik in poetischer Prosa mit alterthümlichen Trachten und Decorationen ad hoc; endlich, wenn ich nichts vergessen habe, das romantische Drama, ein neues und originales, nie zuvor gesehenes noch gehörtes Ding, ein Komet, der zum erstenmal

mit seinem Schwanz von Blut und Todtschlag in dem literarischen System erscheint, eine Entdeckung, welche allen bisherigen Jahrhunderten unbekannt und den Columbussen des neunzehnten vorbehalten geblieben — mit einem Wort, die Natur auf den Bretern, das Licht, die Wahrheit und die Freiheit in der Literatur, das proclamirte Menschenrecht, die Anarchie, die sich zum Gesetze zu gestalten strebt."

Man sieht schon aus dieser ironischen Auffassung der neuen Zustände: die französische Romantik war hier nicht auf ihrem rechten Boden. Zwar hatten es auch hier die jungen Dichter nicht an analogen Misgeburten fehlen lassen, von denen sich vielmehr das spanische Theater noch bis heute nicht ganz loszumachen vermochte, und wir sind auch keineswegs gesonnen, diese anarchische Katastrophe unbedingt zu verdammen. Denn in der Literatur, wie in der Geschichte überhaupt, scheint jeder kolossale Unsinn einen noch kolossalern herauszufodern; die Drachen müssen erst die Lindwürmer auffressen, um einer edlern Generation Raum zu schaffen. Aber es kommt hierbei allein darauf an, ob und wo jenes Delirium wirklich eine solche Krise zur Besserung sei? In Frankreich, nachdem sich dort die Sturzwässer der falschen Romantik, wie andere Modegrillen, so ziemlich wieder verlaufen, sehen wir auch bereits die alten Sandbänke allmälig wieder auftauchen: die bisweilen abgeschmackten, bisweilen aber auch amüsanten Kleinigkeiten liederlicher Conversation; und die nüchterne Tragödie, deren Helden nicht üble Miene machen, die kaum weggeworfene Zopfperücke von neuem aufzusetzen. In dem ernsten einsamen Spanien dagegen scheint durch jenen Anstoß in der That eine bedeutende Wendung zum Bessern eingetreten zu sein;

von den willkürlich angelernten Regeln zu den unvergänglichen Gesetzen, die nicht der Classicität, noch der Romantik ausschließlich angehören, sondern in der ewigen Natur der Poesie gegründet sind, und die jede tüchtige Nation je nach ihrer Eigenthümlichkeit sich selber geben muß.

Wie wahr und tiefbegründet übrigens Das gewesen, was die Romantik eigentlich wollte, zeigt auch in Spanien der Vorgang eines von jenen Streitigkeiten ganz unabhängigen und unberührten Mannes. Angel de Saavedra, Herzog von Rivas (geb. 1791), war während seiner vorübergehenden Verbannung in London und Malta durch die Bekanntschaft mit den ältern englischen Dichterwerken zu denselben Ueberzeugungen gekommen, welche die Romantiker erst später in Spanien geltend zu machen versuchten. Sein in der Verbannung geschriebenes Drama: „Don Alvaro ó la fuerza del Sino" ist bereits ein damals noch ganz unerhörter, glänzender Angriff in diesem Sinne, gleichsam der umgekehrte Classicismus, wechselnd in Prosa und Versen, mit Volksscenen, wo Zigeuner und andalusische Maulthiertreiber ihren Dialekt reden, ohne nach den hergebrachten drei Einheiten zu fragen; und in seinem schönen Lustspiele: „Solaces de un prisionero" hat dieser Dichter darthun wollen und wirklich dargethan, „daß die Komödie Lope's und Calderon's einer Erneuerung fähig sei, und daß die Cultur dieser alten einheimischen Pflanze einen bessern Ertrag verspreche als das verkrüppelte aus dem Auslande nach Spanien verpflanzte Gestrüpp."

Als aber dann um das Jahr 1834 die literarische Revolution in Spanien wirklich zum Ausbruch gekommen, standen hier, wie überall in solchen Katastrophen, der

Terrorismus der pariser Romantik und die Reaction des zähen Classicismus, also die spanischen Altfranzosen und die spanischen Neufranzosen einander schroff gegenüber. Allein das Allerseltenste aller Revolutionen ereignete sich in diesem wunderbaren Lande. Keine der beiden Fractionen überwand die andere, beide vielmehr gingen nach und nach freiwillig in einer dritten Partei auf, die eigentlich keine war, die nichts, was noch Leben hatte, vernichten, sondern eine volksthümliche Regeneration der alten Nationalbühne wollte, und an deren Spitze als kritischer Führer eben der schon oben erwähnte treffliche Duran stand.

Zu jenen terroristischen Stürmern aber gehörte in seiner Jugendzeit Antonio Gil y Zarata, der mit seinem gräuelvollen „Carlos segundo el hechizado" wahrhaft Furore machte, mitten in dem Beifallssturme aber, wie es einem so bedeutenden Talente geziemt, sich plötzlich besann, und mit seinen spätern Dramen („Rosamunde" und „Guzman") aus den Blutlachen der Porte St.-Martin wieder heraustrat. Die andern gleichzeitigen Dramatiker dagegen fingen fast sämmtlich mit der Reaction an, oder vielmehr, sie bewegten sich ursprünglich, nicht ohne eigenthümliche Würde, in den altgewohnten Fesseln, bis sie dieselben als solche erkannt hatten und siegreich von sich warfen. Der berühmte Staatsmann und Dichter Francisco Martinez de la Rosa (geb. 1788), dessen reactionäre Poetik wir schon vorhin erwähnten, suchte mit seiner ersten Tragödie „La viuda de Padilla" sogar den herben Classicismus Alfieri's noch zu überbieten. Als er aber späterhin in Frankreich selbst Augenzeuge der Triumphe der Romantik war, beschloß er, „bei Abfassung seines nächsten Stückes jedes willkürliche System zu ver-

gessen und nur jene klaren, unumstößlichen Regeln zu befolgen, welche in dem Wesen des Dramas selbst begründet sind.“ Und er hat in seinen beiden Schauspielen „Aben Humaya“ und „La Conjuracion de Venecia“, wovon das erstere den Aufstand der Morisken in den Alpujarras behandelt, redlich Wort gehalten. Der fruchtbarste und ausgezeichnetste aber unter ihren gegenwärtigen Bühnendichtern ist ohne Zweifel Breton de los Herreros (geb. 1800), von dem bereits über zweihundert, und zwar durchaus werthvolle Stücke durch ganz Spanien zur Aufführung gekommen. Auch er hielt anfangs, wenngleich schon damals mit selbständiger Anwendung mannichfaltiger Versmaße, zur alten Schule und ging erst in der Folge, vorzüglich durch Duran angeregt, zu den neuen Ansichten über ohne doch jemals ihren zügellosen Uebertreibungen und Verzerrungen zu verfallen, welche er vielmehr in seinem „Me voy de Madrid“ mit bewunderungswürdigen Humor in die Flucht schlägt. Sein Hauptelement ist zwar das feine Lustspiel; dennoch erinnern seine Tragödien, z. B. „Don Fernando el emplazado“ und „Bellido Dolfos“ ungesucht an den ernsten Geist aus den besten Zeiten des altspanischen Theaters. — Und dieser Richtung folgen jetzt die zahlreichen jüngern Dichter, nicht als Epigonen, sondern in selbständiger Fortbildung gleich einer dichtgeschlossenen Phalanx nach Einem großen Ziele hindrängend; wie Juan Eugenio Harzenbusch (geb. zu Madrid im Jahre 1806 von deutschen Aeltern), Garcia Gutierrez, Patrico de la Escosura, Ventura de la Vega und viele Andere, unter denen neuerdings, wie es scheint, José Zorilla sich des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen hat.

Man sollte meinen, ein so herzhaftes Zusammenwirken frischer Kräfte, die alle wissen, was sie wollen, müsse den endlichen Erfolg sichern. Denn es reicht beiweiten nicht hin, wie die Romantik in Deutschland gethan, blos kritisch auf das Höhere aufmerksam zu machen, oder in noch so trefflichen Uebersetzungen den Spiegel ausländischer Größe vorzuhalten. Das zerstreute und zerfahrene Publicum muß förmlich geschult, an das Bessere erst gewöhnt werden, und das kann nur geschehen, wenn ihm eine geraume Zeit hindurch eine möglichst große Menge nicht das Alte nachahmender, sondern aus der ewig alt und neuen eigenen Nationalität lebendig hervorgegangener Schauspiele geboten, und immer wieder geboten wird. Jedenfalls aber ist damit in Spanien der Anfang gemacht, und im Volke von neuem die Erinnerung seines alten Helden- und Dichterthums geweckt worden, die wie ein Frühlingssturm erschütternd durch alle Classen der Gesellschaft geht. Dazu kommt, daß fast alle diese neuspanischen Bühnendichter selbst durch eine ernste und strenge Schule des Lebens gegangen sind. Der Herzog Angel de Rivas, der schon als Jüngling auf dem Schlachtfelde von Ocaña für todt zurückgelassen worden, mußte seine Vaterlandsliebe mit einer vieljährigen Verbannung büßen. Martinez de la Rosa war fünf Jahre lang Staatsgefangener in einer afrikanischen Festung, und seine Tragödie „La viuda de Padilla" wurde in Cadiz während der Belagerung dieser Stadt durch die Franzosen und unter dem Krachen der feindlichen Bomben aufgeführt; eine ernstere Begleitung als die mächtigsten Posaunenstöße unserer modernen Ouverturen. So geht noch bis heute durch dieses Volk und seine Dichter eine tiefe sittliche Aufregung, die weder im

Leben noch in der Poesie viel Zeit zu müßigem Spiele übrig hat. Sie ringen auf und außerhalb der Bühne nach derselben wahren Freiheit, welche gewissen Nationen, wie täppischen Kindern gefährliches Spielzeug, versagt und von Gott nur denen beschieden zu sein scheint, die sie besonnen zu gebrauchen und zu würdigen wissen.

Indem wir nun bei der unmittelbaren Gegenwart angelangt, wo alle Geschichte aufhört, überkommt uns das seltsame Gefühl eines Wanderers, der nach langer Fahrt aus der Einsamkeit des alten Dichterwaldes plötzlich auf einen großstädtischen Marktplatz heraustritt. Das Geschrei ist groß, man könnte es in einiger Entfernung fast für das Sausen des Sturms der Weltgeschichte halten; die verschiedensten Dialekte kreuzen sich betäubend, Jeder will sich und seine Waare geltend machen, Alles rennt, drängt und hastet, vor lauter Geschäftigkeit und Lärm hat Keiner Zeit, den Andern zu hören oder auf seine Fragen gelassen zu verständigen. Man muß sich also schon selbst zu helfen streben, und wir wollen wenigstens versuchen, die verschiedenen Stimmen uns zu deuten, und uns in dem Labyrinth von Straßen und Sackgassen, die von dem Markte nach allen Richtungen auslaufen, wie auf offener See nach dem Stande der Sonne und der andern Himmelszeichen, möglichst zu orientiren.

Vor Allem darf man hierbei nicht vergessen, daß unsere jetzige Zeit keine fertige, in sich abgeschlossene Periode, sondern nur das weitere Stadium einer Revolution ist,

deren Ausgang keine Menschenweisheit noch vorauszusehen vermag. In frühern Zeiten, als die Dichter der Gralsage, des Parcival und Lohengrin einen wunderbaren Glanz über Deutschland verbreiteten, der allen andern Nationen vorleuchtete, hatte die Poesie ihren lebendigen Mittelpunkt und Zusammenhang in der Religion, oder sie war vielmehr selbst die versuchte harmonische Verschmelzung von Menschlichem und Göttlichem. Allein der Protestantismus ist so alt als der Glaube; er unterließ zu keiner Zeit, den alten Bau der Kirche mit tausend widerwilligen Bächlein heimlich zu unterwaschen, bis er endlich in der sogenannten Reformation sein breites Strombett gefunden. Die der Menschennatur beiwohnende Negation, durch die Reformation formulirt, legalisirt und verschärft, hat das Individuum aus dem großen christlichen Verbande gelöst und nüchtern auf sich selber gestellt. Die Gesammtheit der Individualitäten aber findet jederzeit ihren physiognomischen Ausdruck in den Hauptfactoren alles intectuellen Lebens: in Kirche, Staat, Schule und materiellem Interesse; und es ist daher natürlich, daß nun auch diese Factoren, gleichfalls emancipirt und selbständig geworden, sich nach und nach untereinander entzweien, und, so isolirt, jedes für sich um die Alleinherrschaft kämpfen mußten. Der Staat will die Schule und Wissenschaft sich unterwerfen, die Schule will doctrinär den Staat regieren, das materielle Geldinteresse mit seinem industriellen Mechanismus überwuchert Alle, und Alle sind in ihrer centrifugalen Hast gegen die ihrer Natur nach centralisirende Kirche gerichtet, welche ihrerseits in dem allgemeinen Kriegsstande sich ebenfalls geharnischter verwahren muß als bei normalen Zuständen. Diese unnatürliche Sonderstellung Aller

ist aber wesentlich die Anarchie, die jedoch überall nicht dauern und nur als Uebergang Sinn und Bedeutung haben kann. Denn keiner jener Factoren kann ohne den andern bestehen; die Alleinherrschaft des Staats, der Schule oder des Geldsacks wäre Barbarei, und ebenso würde der alleinstehenden Kirche alles Material und Organ der Wirksamkeit fehlen; da ihr Reich allerdings gleichfalls von dieser Welt, wenngleich für eine andere, höhere, ist. Auch machen in der That, wenn man schärfer hinsieht, in diesem verworrenen Gewebe schon einige leuchtende Fäden, gleichsam Hieroglyphen der Zukunft sich bemerkbar: eine unklare Sehnsucht nach etwas Unbestimmtem außer ihnen, und die Ahnung, daß am Ende doch wol das eigentliche Ziel in dem Verein und der freiwilligen Unterordnung Aller unter ein höheres Princip liege, das aber anzuerkennen der Stolz der souveränen Menschenweisheit sich sträubt und lieber in beständiger Unruhe nach den seltsamsten Surrogaten greift. Denn dieser Schrei nach einer unmöglichen Republik, mit deren sittlicher Strenge überdies jenen Sonderbündlern am wenigsten gedient wäre, was ist es im Grunde anders als das seinem Urquell entfremdete und daher unverstandene Gefühl der wahren Freiheit und Gleichheit, welche das Christenthum predigt? Oder das stolze Weltbürgerthum anders als das wiederaufdämmernde Bewußtsein des großen Verbandes, womit die Kirche alle Nationen brüderlich umfaßt?

Jene Ahnungen, gleichsam ein Heimweh im Exil, waren die eigentliche Seele der neuen Romantik. Als aber die Revolution der Romantik an sich selbst irre und kampfesmüde geworden, ging, wie wir wissen, die Reaction, die nichts gelernt und nichts vergessen hatte, unverweilt an

ihre Arbeit. Als hätten sie ungefähr 60 Jahre verschlafen, hören wir sie wie aus Träumen überall wieder von der guten alten Zeit der Aufklärung reden, während sie die etwas wackelig gewordene Literaturmaschine, Ruck auf Ruck, über die Romantik und das ganze Mittelalter hinweg bis möglichst vor Christus zurückzudrängen suchen. Diesen Rückmarsch nennen sie wunderlicherweise den Fortschritt; und doch wäre es ebenso leicht als ergötzlich, jedem ihrer Stichwörter einen ganz analogen Ausspruch aus dem weiland Nicolai'schen Idiom gegenüberzustellen. Ihr „freies Weib" ist nur eine neue Auflage des bekannten Buchs von Hippel; und wenn sie sich rühmen, die Emancipation des Fleisches und den religiösen Unglauben erfunden zu haben, so vergessen sie oder wollen nicht wissen, daß es in diesem lüderlichen Fache die Cavaliere Ludwig's XV. viel weiter gebracht.

Mit dieser Reaction hängt indeß noch eine andere Erscheinung, oder vielmehr sehr natürliche Folge derselben unmittelbar zusammen, nämlich die auffallende Gleichgültigkeit, ja ein wegwerfendes Vornehmthun gegen die Poesie überhaupt. Es ist eine nicht mehr zu leugnende Thatsache: die Dichter, die sonst mit Einer Ballade oder Ode ganz Deutschland elektrisirten, schreiben heutzutage fast nur noch für Ihresgleichen, für Recensenten, und für die Frauen, denen daher das Poem als Nippes mit Flitter und Goldschnitt dargebracht werden muß. Die Männer haben anderswo so viel Anderes zu thun, und begnügen sich, um in den Damentheezirkeln nicht gar zu unwissend und ungeschickt zu erscheinen, höchstens damit, einige Recensionen anzusehen, oder in unaufgeschnittenen Buchhändlerexemplaren zwischen Traum und Wachen auf gut Glück hin und

her zu blättern. Viele, und zwar sehr geistreiche Leute begrüßen diesen Zustand spartanisch als einen herrlichen Umschwung der Zeit; die Nation soll sich ermannen und von dem weichlichen beschaulichen Genuß zum Kampfe, von der Poesie zur ernsten That sich wenden. — Wir können in diesen Jubel keineswegs so unbedingt mit einstimmen. Jedenfalls thut jener gutgemeinte Rath gerade jetzt am wenigsten noth; unsere Jugend geht ohnedies schon mit mehr Phantasterei als Phantasie, in lauter Politik und philisterhafter Altklugheit auf. Und ganz abgesehen davon, daß der Mangel wahrhafter Freude am Schönen unter allen Umständen ein Mangel und barbarisch ist; so wurzeln auch rechte Poesie und rechte That stets in Einer geheimnißvollen Tiefe und sind nur der verschiedene Ausdruck ein und derselben Kraft. Wir meinen vielmehr, jener prüde Ekel am Poetischen rührt daher, daß die Männer, die dichtenden wie die lesenden, vom Patriotismus, der ihnen durch ein abstractes Weltbürgerthum, von der Freiheit, die ihnen durch juvenile Abgötterei mit ihrer Caricatur, von Liebe, die ihnen durch weichliche Liebelei und einen frömmelnden Zuckerüberguß, von der Religion, die ihnen einerseits von den faselnden Romantikern, andererseits von den süßlichen Pietisten verleidet ist, mit einem Worte: von allem Höhern und Großen, das allein des Dichtens werth ist, sich in einer Art verzweifelter Resignation zu einem schlechtverhüllten Materialismus und Egoismus gewendet haben, der nun einmal durchaus keinen schönen Klang gibt. Nicht die Poesie also ist an dem sittlichen Verfalle Schuld, sondern umgekehrt: der religiöse und sittliche Abfall im Leben hat den Verfall der Poesie verschuldet, die immer nur der potenzirte Ausdruck des

innern Lebens einer Nation sein kann. Gebt diesem Leben, einen großen und ewigen Inhalt, und die Poesie wird ihn sehr bald verklärend erfassen, und um die Verjüngte werden auch die ernsten Männer sich wieder scharen, wie sie sich noch in den Befreiungskriegen unter dem Banner der Romantik geschart haben.

Dieser Kampf nun der Reaction mit den Nachwehen der Romantik ist der eigentliche Inhalt unserer gegenwärtigen Literatur; mehr zwar eine Fusion oder Confusion, als ein wirklicher Kampf, da die Romantik schon längst mit der Reaction geliebäugelt, während diese, ohne es zu wissen und zu wollen, an ihrer Todfeindin sich großgesäugt und geschult hat; und ebenso für beide Theile ohne irgend gegründete Aussicht auf Sieg, nicht für die Romantik, weil sie feig sich selbst aufgegeben, und für die Reaction nicht, weil die bloße Negation an sich nicht lebensfähig ist. Es ist, wie in unserm jetzigen europäischen Gesammtleben überhaupt, eine Uebergangsperiode, in der sich, außer dem allgemeinen Ueberdruß am Alten noch kein bestimmt entwickelter Charakter unterscheiden läßt. Da aber, wie schon öfters erwähnt, gerade das Drama den jedesmaligen Bildungszustand seiner Zeit am getreuesten abspiegelt, so sehen wir auch in der That unsere heutige Allerweltsbühne nach allen möglichen und unmöglichen Richtungen hin zerfahren, und die ganze Weltgeschichte des Dramas von der Sakontala bis zu Victor Hugo bunt durcheinander durchprobiren. Das ist vortrefflich für die Kritik, aber Kritik schafft keine Dichtung. Es ist ein prächtiges Chaos, aber das Drama will scharfumrissene Formen und eine entschieden nationale Physiognomie.

Will man in dieses Chaos wenigstens eine nothdürftig übersichtliche Ordnung bringen, so muß man zuvörderst die Poetischen von den Unpoetischen sondern und die letztern, also beiweitem die größere Hälfte, gänzlich ausscheiden. Dieses Ungeziefer erzeugt und vermehrt sich unvertilgbar überall, wo etwas wund und krank ist in der Gesellschaft, und lebt vom Schmuz. Man sieht sie daher unaufhörlich, jenachdem der Wind von da oder von dorther bläst, flachen Liberalismus oder stupide Reaction, wohlfeile Rührung, fuselichte Eckensteher, confuse Hofräthe, sentimentale Kammerjungfern, kurz: allen Auswurf von Gasse und Salon plunderselig auf der Bühne zusammen fegen. Der ganze instinctartige Kniff besteht darin, die Gemeinheit zu streicheln und aufzublasen, damit sie voll von dankbarem Vergnügen sich selbst für etwas Rechts halte. Aber ihre Fabrikate, obschon sie gleich dem Schund der Leihbibliotheken gar nicht zur Literatur zählen, sind dennoch von nicht geringer Bedeutung durch den Schaden, den ihre massenhafte Zudringlichkeit in den Wäldern und Gärten der Poesie tagtäglich anrichtet. Denn sie vergiften moralisch durch ihre populäre Sophistik der Unsittlichkeit, und verdummen ästhetisch, indem sie das Publicum stumpf und faul machen, daß es sich vor jedem höherm Aufschwung scheut, und sich gewöhnt, das Schauspiel als eine bloße Siesta zu besserer Verdauung zu betrachten. Diese Brut ist, wie der Zug der Processionsraupe, nicht durch einzelne Angriffe, sondern nur durch eine totale Veränderung der poetischen Atmosphäre zu vertilgen.

Die Andern, die wirklich Strebenden oder Poetischen, zerfallen dagegen in mehre Gruppen, die aber keineswegs etwa gegen jenen gemeinschaftlichen Feind zusam-

menhalten, vielmehr sich fortwährend wechselseitig paraly-
siren und wieder aufheben, gleich dem bekannten Kampfe
der beiden Löwen, die verbissen einander auffraßen, daß
nur die Schwänze übrigblieben.

Wir nennen hier, wie billig, zuerst die Unschuldigsten
unter ihnen: die Gelehrten, welche von der realen
Bühne so wenig wissen, als die Bühne von ihnen, die harm-
los ihre Stubenideale auf die Stelzen Schiller'scher Rhetorik
stellen, und meistentheils mit ihrem Prachtgerüste an der
gefährlichsten Sandbank, der Langweiligkeit, stranden. Sie
fraternisiren gern mit den alten Griechen und Römern;
da sie aber vor lauter Studien wenig Zeit zum Leben
übrigbehalten, so haben sie das Unglück, mit ihren Idea-
len, wenn diese eben draußen wieder die Mode gewechselt,
regelmäßig zu spät zu kommen. Wie in der Puppen-
komödie lassen sie ihre hölzernen Begriffe mit Krone und
Scepter im feierlichen Jambenschritt über die Breter stol-
ziren, ohne zu merken, daß ihnen beständig der Hanswurst
zwischen die Beine läuft oder lachend den Zipfel des nach-
rauschenden und etwas fadenscheinig gewordenen Kaiser-
mantels nachträgt. Denn dieses verschillerte Pathos fo-
dert unwillkürlich den Spott heraus, und ist leicht zu pa-
rodiren; was denn auch die Spaßvögel in Wien ergötz-
lich genug besorgen, oder doch besorgt haben, denn, un-
sers Wissens, hat leider auch der volksthümliche Kasperl
jetzt treulos den modernen Frack und Glacéehandschuhe
über die Narrenjacke gezogen, nachdem schon Raimund in
seinen leopoldstädter Zauberstücken einen romantisch-rühren-
den, bittersüßen, allegorischen Ton angeschlagen, und somit
vom Volkstheater zur Kunstbühne hinübergeleitet hatte.

Jenen — wenngleich nicht immer an Jahren — alten

Herren aber stehen die jungen Bühnendichter gegenüber: Jungdeutsche, Junghegelianer und andere Jungen, studentisch, langhaarig, prahlerisch und leicht zum Zorne geneigt. Fast erdrückt von dem aufgehäuften Handwerkszeug und durch unmäßige Kunstgenüsse blasirt, ringen sie rastlos nach Etwas, das noch poetischer wäre als die Poesie, nach abnormen Ungeheuerlichkeiten der Historie, nach unmöglichen Seelenzuständen und einem gleichsam zertrümmerten Dialog. Sie haben sich aus der Literaturgeschichte besonders die Sturm- und Drangperiode gemerkt, und dramatisiren unbefangen ihre eigenen Flegeljahre. Wie in jener Periode stört und verstimmt es daher auch hier, daß fast alle ihre Dramen mehr oder minder Tendenzstücke sind. Nun muß zwar, wie jeder Vernünftige einsieht, jedes tüchtige Schauspiel eine durchgreifende Idee zur Erscheinung bringen und also, wenn man es einmal so nennen will, gewissermaßen ein Tendenzstück sein. Aber ganz abgesehen davon, daß hierbei nicht selten wandelbare Zeitansichten und Modeneigungen mit Ideen und wahrhaften Weltinteressen verwechselt werden; so ist es noch ein sehr wesentlicher Unterschied, ob die Idee willkürlich in die Handlung hineingetragen, oder von der Handlung getragen wird, ob die Thatsachen reden, oder blos geredet werden, sodaß man beständig den Autor aus seinem doctrinären Souffleurkasten heraushört. Es ist mit dem Schauspiel derselbe Fall wie mit dem großen Weltdrama der Geschichte, die gleichfalls häufig genug, anstatt der einzig möglichen und gerechten objectiven Auffassung, ganz subjectiv nach versessenen Meinungen systematisch construirt und verfälscht wird. Im Drama aber wie in der Geschichte ist eine unsichtbare Seele, die Niemand machen

kann, die aber in tausend Aeußerlichkeiten sich kundgibt und hier wie dort die eigenthümliche Physiognomie des Ganzen bestimmt. Der dramatische Dichter hat nur die Wundergabe, die verborgenen Quellen, welche wie Adern das Leben durchranken und erhalten, zu entdecken; und Shakspeare ist der große, noch unübertroffene Meister dieser geheimnißvollen Wünschelruthe. Am ungeschicktesten regieren diese Wünschelruthe wol Diejenigen, welche gleichsam die Eierschalen der Schule noch an der Stirn tragend, das System der eben gangbaren Philosophie, oder doch ein paar Hauptzüge derselben, im Drama verkörpern wollen. „Meine Gedanken sind nicht eure Gedanken", ruft der Herr beständig und wo wir's am wenigsten erwarten, durch alle Geschichte, die nach ihrem eigenen System über unsere Systeme hinweggeht und sie alle überlebt. Ueberhaupt ist, unsers Dafürhaltens, die Philosophie nur die Turnkunst des Geistes, eine stärkende, für die Gesundheit heilsame Motion und Uebung, aber nicht die Gesundheit selbst; wie die Poesie mit Gefühlen und Phantasie, ein sehr edles und unentbehrliches Spiel mit Gedanken; nur muß sie nicht mehr, nicht die absolute Wahrheit zu besitzen prätendiren.

Und dennoch, trotz der confusen, ja oft geradezu antichristlichen Irrfahrten dieser rauflustigen Partei verfolgen wir ihre tumultuarischen Anstrengungen fortwährend mit Interesse und Aufmerksamkeit. Nicht als ob wir meinten, daß sie das neue Eldorado der Poesie, das sie suchen, schon gefunden, oder jemals selbst finden würden. Aber sie theilen, wie ein Gewittersturm, die drückendschwüle Luft, die auf Allen lastet, drängen gewaltsam zur Entscheidung und werden den Handel, weil sie ihn keck auf die äußerste

Spitze treiben, wider eigenes Wissen und Wollen endlich spruchreif machen. Bei ihnen ist, der allgemeinen Apathie und heuchlerischen Mattherzigkeit gegenüber, doch noch Leben, ein resolutes Hasten und Kämpfen, daß noch Funken sprühen, die leicht zünden, wann und wo sie es am wenigsten gedacht. Nur aus Saulus konnte ein Paulus werden.

Zwischen diesen beiden Gruppen endlich stehen, oder schwanken vielmehr, die Theaterdiplomaten, die das Publicum schlauerweise in seinem eigenen Garne einzufangen und ihm verständlich und lieb und theuer zu werden hoffen, wenn sie sich prosaisch stimmen. Sie vermeiden daher den Vers; ihre Stücke sollen keineswegs gemein, aber auch nicht allzu poetisch, und am allerwenigsten etwa gar romantisch sein. Die Schlauheit besteht wesentlich darin, daß sie überall die Extreme abschwächen und zu einem, wie sie meinen, billigen Juste milieu zu vermitteln suchen. Uns scheint dies indeß sehr unnütze Mühe. Denn das Publicum ist gar nicht so dumm, wie es aussieht, es liebt überall die Kühnheit mehr als die Vorsicht, und nimmt eine so vornehme Herablassung seiner Bühnendichter mit vollem Rechte leicht übel. Gewisse Concessionen sind für den Theaterdichter, wenn er irgend wirksam sein will, allerdings unerläßlich; aber nicht Concessionen an die Impotenz, an die Thorheiten, Unarten oder Laster des Publicums, wie sie ja auch schon Kotzebue einst mit ephemerem Erfolge gemacht hat, sondern an die nationale Eigenthümlichkeit und den jedesmaligen höchsten Bildungsgrad seiner Zeit, wie Shakspeare gethan, indem er an den Patriotismus seiner Landsleute und an den Humor des lustigen Altenglands appellirte. Hier heißt es Hammer oder

Amboß sein. Will der Dichter in wesentlichen Dingen, wozu bekanntlich in der Poesie auch die Form gehört, nachgeben, will oder kann er sein Publicum nicht gewaltsam heben und mit sich fortreißen, so wird das verzogene Publicum sehr bald das ganze Verhältniß umkehren, und seinen eingebildeten Hofmeister von Concession zu Concession bis zur völligen Trivialität herabziehen. Was soll also überhaupt jenes saloppe dilettantische Nivelliren? Es gibt überall nur Poesie oder Nichtpoesie, zwischen beiden liegt die Mittelmäßigkeit, mit der Niemandem gedient ist.

Am schwächsten hat diese Dichtergruppe bei uns ohne Zweifel im Lustspiel sich erwiesen, indem sie auch hier die Mitte zwischen Posse und Salonwitz halten wollen, und daher gewöhnlich eine Art von Mesalliance zu Stande bringen, die weder den Gebildeten, noch dem sogenannten Volke genehm ist. Wenn die Gelehrtenpoesie schon an sich das Symptom einer Krankheit ist, so zeigt sie sich gerade im Lustspiele doppelt verderblich. Das eigentliche Wesen des Lustspiels ist, wie schon der Klang des Namens andeutet, eben nichts Anderes, als die Lustigkeit, die momentane Befreiung von allen kleinlichen, spießbürgerlichen Rücksichten und Banden des Alltagslebens, indem wir dieselben ignoriren oder humoristisch auf den Kopf stellen; gleich der Luft ein Gemeingut aller gesunden Seelen, das aber, eben wegen seiner luftigen Beweglichkeit, durch die geringste Pedanterie verscheucht oder erdrückt wird. Man könnte sich, wenn in einem solchen Staat im Staate und seinem Verhältniß zur Wirklichkeit nicht schon in sich etwas ideal Komisches läge, sehr wohl ein Lustspiel ohne eigentliche Komik denken, wie denn auch in der That Shakspeare einige solche Stücke hat, wo die Men-

schen wie freie Waldvögel sich in unverwüstlicher Heiterkeit unter einem ewigblauen Himmel bewegen. Das specifisch Komische ist nur die Folge, ein weiterer Ausdruck dieser Lustigkeit, die sich muthwillig wohl auch daran ergötzt, die Kehrseite des gewöhnlichen Lebens aufzudecken. Das Komische geht daher überall dem verborgenen und sorgfältig gehüteten Narren der vernünftigen Leute zu Leibe, der sich einst in unserm Hanswurst verkörpert hatte, und den wir nun, seit wir den Hanswurst so schnöde und vornehm abgethan, immer wieder von neuem construiren müssen, welche verzweifelte Anstrengung aber natürlicherweise so häufig misglückt, daß in manchem unserer modernen Lustspiele eigentlich nichts komisch ist als der Dichter selbst.

Am natürlichsten, sollte man meinen, hätte sich unser Lustspiel selbst in der neuesten Zeit an das Volksschauspiel anknüpfen lassen, wie es von Philipp Hafner bis zu unsern Tagen noch immer in Wien über die leopoldstädter Bühne gegangen. Wer noch so glücklich war, diese Stücke von den rechten Schauspielern (wie z. B. Hasenhut und Schuster) vor dem rechten Publicum dargestellt zu sehen, wird eingestehen müssen, daß die unmittelbaren Nachkommen des Hanswursts: der Kasperl, der Paraplümacher Staberl u. s. w., die widerwärtige Rohheit und Ungeschlachtheit, die ihrem Ahnherrn mit Recht zuletzt den Hals gebrochen, längst abgelegt, und dennoch den ganzen unermeßlichen Schatz von Lustigkeit und Volkswitz geschickt herübergerettet hatten. Allein es wiederholte sich auch hier das schon oft bemerkte Unglück. Die gebildeten Dichter fanden diese kecken Gesellen zu tief unter ihrer Würde, um sich irgend mit ihnen zu befassen, und die Volksdichter

waren zu ungebildet oder zu leichtsinnig, um über den einmal hergebrachten Schematismus hinauszugehen, und die prächtige hanswurstische Erbschaft mit der neuen Bildung künstlerisch zu vermitteln. Die leopoldstädter Bühne blieb daher, einige Commanditen in mehren östreichischen Provinzialstädten abgerechnet, rein localwienerisch, und mußte wol in dieser isolirten Beschränktheit allmälig untergehen.

Und dieser empfindliche, wir möchten sagen unersetzliche Verlust erinnert uns leider an ein allgemeines Haupthinderniß des deutschen Lustspiels, an den Zerfall nämlich unserer gesammten geselligen Bildung in lauter Provinzialbildungen und Dialekte, die einander fremd, ja zum Theil völlig unverständlich sind. In Frankreich ist die ganze Gesellschaft in einen eleganten pariser Allerweltsfrack gefahren, der Jedem, den Gebildeten und Ungebildeten, vollkommen paßt, weil er eben ganz und gar keinen eigenthümlichen Schnitt hat. Die überhaupt wenig dramatischen Italiener haben ein für allemal ihre sittlichen Zustände und Volksspäße typisch in einigen stehenden Masken zusammengefaßt, die ein Jeder, auch ohne Verkleidung, sogleich erkennt. Ebenso wird in Spanien, wenigstens auf der Bühne, die Gesellschaft noch immer von den nationalen Triebfedern, Ehre und Eifersucht, bewegt, die sich gleichsam von selbst zur Intrigue verschlingen. In Deutschland dagegen fehlt, mit einer wahrhaften Hauptstadt, auch jederlei Centralisation der Gesellschaft, ihrer politischen, ästhetischen und religiösen Ansichten. Das ist im Allgemeinen ganz gut; denn diese Mannichfaltigkeit eigenthümlicher Stammes-Individualitäten, dieser beständige Kampf scharfer Gegensätze, erhält wach und frisch, und bewahrt uns vor verwaschener Einförmigkeit und

jener Geistestyrannei, wie sie Paris Jahrhunderte lang über Frankreich ausübt, und die eine ganze Nation langweilig macht. Weniger günstig aber, ja geradezu verderblich verhält sich dieser Zustand speciell zum Drama, indem er unaufhörlich ein unruhiges, hastiges und doch stets vergebliches Experimentiren erzeugt. Wir fühlen uns ungeschickterweise schon durch den raschen Scenenwechsel eines Shakspeare'schen Schauspiels verwirrt und gestört. Aber was will das Alles sagen gegen die wahrhaft fieberhaft fliegende Scenerie unserer Bühne, wo wir bald französisch, bald englisch, bald niebelungisch, bald spanisch haranguirt werden, sodaß immer ein Eindruck den andern wieder aufhebt, und die ruhige Bildung eines allgemein verständlichen Idioms ganz unmöglich wird. Und nun gar in unsern sogenannten Original-Schauspielen! Welche unübersteigliche Kluft z. B. zwischen dem Stück eines kritischen Hegelianers und dem eines Romantikers, oder den weithinfahrenden Birch-Pfeiffereien; und wenn man hier über heimliche Stiche auf Jesuiten und Ultramontanen vor Freude und Lachen bersten möchte, fühlt sich einige Meilen weiter das Publicum von derselben Effectmacherei gröblich verletzt. — Das seiner Natur nach demagoische Drama aber muß, um wirksam zu sein, nicht zu einer Côterie oder einzelnen Hauptstadt, sondern zu einer möglichst großen und gleichgestimmten Gesammtheit reden können. Am schwierigsten überdies wird das Drama, und namentlich das auf die Charakteristik der Gegenwart wesentlich angewiesene Lustspiel in unserer Uebergangszeit, wo die zerstreuten Elemente noch chaotisch durcheinandertreiben, und die charakteristische Physiognomie erst suchen, die der Dichter darstellen soll.

Unsere jetzigen Lustspieldichter würden demnach vielleicht am besten thun, dem allerdings sehr drastischen Vortheile einer lebendigen Abspiegelung der gegenwärtigen Wirklichkeit einstweilen und bis auf Besserwerden ganz zu entsagen und tiefer in das Reinmenschliche zurückzugreifen, das allen Zeiten zum Grunde liegt und schon an sich genug Ergötzliches und Närrisches bietet; mit Einem Wort: in mehr idealem Wurfe, dem auch eine künstlerischere Form entsprechen müßte, Das zu wagen, was wir, in einem andern Sinne als gewöhnlich, das eigentlich feine Lustspiel nennen möchten. Das ist indeß immer nur Sache weniger bevorzugter Dichtergeister. Kein Wunder daher, daß unser Repertoir noch immer zu der Uebersetzungsfabrik flacher französischer Stücke seine Zuflucht nimmt, die den pariser Schliff für Poesie geben und die Gemeinheit salonfähig machen wollen, ganz wie zu Gottsched's Zeit, welche eben nur ihr zufälliges Costüm gewechselt hat. Und ebenso eine weitere Folge dieser Impotenz und Armuth ist auch die kindische Ballet- und Opernwuth. Wir erkennen gewiß, trotz jedem Bildhauer, die symbolische Schönheit und Poesie des menschlichen Körpers mit Freuden an. Aber das soll uns Niemand einreden, daß der Leib auch in seiner affectirten Verzerrung noch schön sei; oder daß etwa die Zoten des perhorrescirten Hanswurstes jemals so unsittlich und unanständig gewesen, als der durchsichtige Parfümduft, hinter welchem das Ballet die Walpurgisnächte vom Blocksberge mitten unter die gute Gesellschaft versetzt. Aufrichtig bewundern müssen wir dagegen die rührende Selbstaufopferung der modernen Oper, womit diese in wahrhaft convulsivischen Klängen das Trippeln auf den Zehenspitzen, die Fußtriller und

das emancipirte Beinausrecken ihrer lüderlichen Halbschwester zu allgemeinem Ergötzen und mit dem besten Erfolge nachzuahmen bemüht ist.

Wir protestiren zwar entschieden gegen Schiller's Meinung, daß die Veredlung der Menschheit nur durch ästhetische Ausbildung zu erzielen und daher das populärste aller ästhetischen Bildungsmittel, das Theater, über die veraltete Kirche zu stellen sei. Das hindert uns jedoch, wie die Sachen nun einmal stehen, keineswegs, dem Schauspiele, da es alle Zauberformeln nicht nur der Poesie, sondern auch aller andern Künste für sich verbraucht, und auf Herz, Ohr und Auge gleichmäßig eindringt, allerdings eine sehr bedeutende Wirksamkeit zuzuerkennen Denn die Menschheit hat sich jene Schiller'sche Erziehungsmaxime gar wohl gemerkt; es gehen ebenso viele Leute, und zwar noch öfter, ins Theater, um sich dort ihre Bildung zu holen, als in die Kirche. Was würde man aber dazu sagen, wenn Sonntags in der Kirche so albernes, verkehrtes und unsittliches Zeit abgekanzelt würde, wie im Theater fast allabendlich geschieht? Es ist demnach ohne Zweifel von der höchsten Wichtigkeit, diese moderne Volksschule möglichst zu reformiren, oder doch wenigstens unschädlich zu machen.

Fragt man nun aber, wie da zu helfen sei, so antworten wir: Nicht durch Aesthetik, sondern einzig und allein durch das poetische Gewissen, das jede gleißende Lüge gründlich verabscheut, durch männliche Unterordnung jener zerstreuten und zerfahrenen Elemente unsers Dramas unter ein gemeinsames Princip, unter Etwas, das höher liegt, als diese Zerfahrenheit und prickelnde Unruhe. Die Politik kann dies nicht sein, denn sie ist veränderlich und

wesentlich diplomatisch, wie aller Egoismus, und keineswegs Eins mit dem ewigen Recht. Die Philosophie auch nicht, denn sie ist nur ein Suchen und kein Gefundenes. Und noch weniger etwa der Schiller'sche Kosmopolitismus, da er bei uns allzu kläglich durchlöchert ist, um noch als anständige Theatermaske zu dienen. Denn was wäre das für eine Weltbürgerei, die nicht einmal über die Schlagbäume eines spießbürgerlichen Winkelpatriotismus zwischen Nord- und Süd-Deutschland hinwegkann; dieses „Seid umschlungen, Millionen", das stets mit wahrhaft komischem Entsetzen zurückfährt, wenn ihm unverhofft ein Dutzend wirklicher Katholiken oder sogenannter Ultramontanen in die weitausgespreitzten Arme läuft. Unser Drama wird daher, um aus der gegenwärtigen babylonischen Sprachverwirrung herauszukommen, auf ein allgemein verständliches und nationales Gefühl zurückgehen müssen, das mit allen jenen Evolutionen verkappten Stolzes nichts zu schaffen hat; und das kann kein anderes sein, als das religiöse, und zwar specifisch christliche Gefühl, wie es z. B. in Shakspeare'schen Schauspielen unsichtbar und doch unverkennbar waltet. Denn unternimmt es das religiöse Gefühl, sich selbst eine beliebige Religion zu machen, so geräth es unvermeidlich wieder, wie einst bei Werner, in eine theosophische Traumwelt, die nie und nirgends national werden kann.

Ebenso verkehrt wäre jedoch die entgegengesetzte Richtung, ein eigensinnig die neue Bildung ignorirendes Zurückgreifen auf die zum Theil noch ungefügen und kindischen Anfänge der alten Mysterien. Das hieße abermals mit verrosteten Hellebarden gegen das seitdem erfundene Schießpulver fechten wollen. Am entschiedensten aber müssen

wir endlich das überblümte und geschminkte Christenthum der „Amaranthen" und „Sieglinden" abweisen, das sich von dem ganz undramatischen Pietismus nur durch einen neuen Zuckerüberguß unterscheidet, und wo uns, wie ehemals in den Fouqué'schen Schauspielen, die prätentiöse Weinerlichkeit der Gläubigen beständig moralisch zwingt, für die größere Kraft und Verständigkeit ihrer beiweitem interessantern Widersacher unwillkürlich Partei zu nehmen. Das ist wiederum nur eine andere Art von Nippes für die Boudoirs ästhetischer Damen. Es kommt überhaupt hier gar nicht auf christliche Stoffe an, sondern auf die religiöse Auffassung und Durchdringung des Lebens, die sich grade an dem sprödesten Material der Wirklichkeit am wunderbarsten bewähren kann. Wir wollen auf der Bühne kein Dogma, keine Moraltheologie, nicht einmal in allegorischer Verhüllung, wenn die Allegorie nicht etwa, wie bei Calderon, durch die Zauberei der Poesie wirklich lebendig und individuell wird. Wir hätten sonst eben wieder nur Tendenzstücke; und die greifbare Tendenz, wie wir schon einmal gesagt, verstimmt und verfehlt daher ihren Zweck, sie mag auf das Verkehrte oder auf das Göttliche gehen. Wir verlangen nichts als eine christliche Atmosphäre, die wir unbewußt athmen, und die in ihrer Reinheit die verborgene höhere Bedeutsamkeit der irdischen Dinge von selbst hindurchscheinen läßt, gleichwie ja dieselbe Gegend nicht dieselbe ist in dickem Schmutzwetter, oder bei scharfer Abendbeleuchtung. Wer fragt im Frühling, was der Frühling sei? Wir sehen die Luft nicht, die uns erfrischt, und sehen das Licht nicht, das doch ringsum Laub und Blumen färbt. — Man macht der katholischen Kirche so häufig den Vorwurf, daß sie mit der

Macht aller Künste auf die Sinne wirke, und bedenkt dabei nicht, daß hier alle Kunst nur das Symbol höherer Geheimnisse ist. Man sollte, anstatt unverständig zu schmähen, viel lieber von der Kirche lernen. Denn was gibt der alten Kirchenmusik diese erschütternde Gewalt? Warum haben die alten Heiligenbilder alle die modern antikisirenden Kunststücke überlebt? Weil diese Gestalten, wie jene Klänge, noch immer von dem unverwüstlich traditionellen religiösen Gefühle getragen werden, und dennoch, oder vielmehr eben deshalb, da sie in ihrem tiefern Mittelpunkt von den wechselnden Launen und Coquetterien der Zeit unberührt bleiben, selbständige Kunstwerke sind. Es ist eine sehr gebräuchliche, aber ganz vergebliche Selbsttäuschung des Hochmuths, in der Kunst überhaupt und also auch im Schauspiele, jene ewige Grundlage entbehren und durch bloße Moral oder Intelligenz ersetzen zu können. Denn jenseit des von seiner eigentlichen Heimat: dem Geheimniß Gottes und der Religion, abgewendeten Glaubens liegt hier, wie überall, unvermeidlich der Aberglaube. Die nie völlig zu vertilgende Gewalt des Wunderbaren im Menschen, einmal ihres innern Lichtes beraubt, schwärmt in der Finsterniß und wird, anstatt der Gottesfurcht, von jener wahnwitzigen grauenhaften Furcht vor den unheimlichen Kräften der Natur befallen, welche namentlich auf der Bühne die Phantasterei, den gespensterhaften Schicksalsspuk und den Blutdurst erzeugt hat.

Es wird allgemein über den Verfall des Theaters geklagt, und die Schuld bald den Intendanzen, bald den Schauspielern oder der engherzigen Censur zugeschoben. Die Thatsache des Verfalls liegt offen zu Tage, aber die Anklage muß, um gerecht zu sein, conciser formulirt wer-

den. Schlechte Intendanzen und schlechte Schauspieler sind nicht die Ursache, sondern die Folge des Verfalls, denn wer mit dem Strome schwimmt und schwimmen muß, kann den Strom nicht lenken, und am wenigsten ist den Schauspielern zuzumuthen, vortrefflich zu sein, wenn sie nichts Vortreffliches zu spielen haben und mit der Mittelmäßigkeit wohlfeil Furore machen können. Nicht auf den Bretern also, sondern unter den Theaterdichtern fehlt der rechte Held, ein durchgreifender Genius, der, unbeirrt von den kleinlichen Sympathien und Antipathien, in den Staubwirbeln, welche sie aufwühlen, die sich leise formirende nationale Gestalt der Zukunft divinatorisch zu erkennen und herauszubilden vermöchte. Er würde aber schwerlich fehlen, wenn wirklich das rechte lebendige Bedürfniß, d. h. ein Publicum zu solchem Verständniß schon vorhanden wäre. Denn das Publicum wird nicht durch die Bühne, sondern durch ein tüchtiges Leben für eine tüchtige Bühne gebildet. Die dramatische Poesie spricht nicht mit den Gelehrten und Gebildeten allein, sondern unmittelbar zum Volke, sie kann mithin eine höhere Bildung der Zukunft nur bis zu einem gewissen Grade anticipiren und ist, mehr als jede andere Dichtungsart, ein Kind ihrer Zeit, ihrer Leiden und Freuden, ihrer Wahrheiten und Irrthümer. Solange daher unsere Zeit nicht von großen Gedanken, die jetzt nur erst blitzartig hin und her fahren, wieder dauernd durchleuchtet, und die grobe Abgötterei mit dem Materialismus gebrochen wird, solange wir in Religion und Politik nur noch experimentiren, so lange wird auch unser Drama ein bloßes Experiment bleiben.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

